ERG

HTE

UNST

<36606319260017

<36606319260017

Bayer. Staatsbibliothek

I — III
4° Art. 335 h/3

4 Art. 335h-3

GESCHICHTE

DER

MODERNEN KUNST

DRITTER BAND

<36603129230015

<36603129230015

Bayer. Staatsbibliothek

G

GESCHICHTE

DER

MODERNEN KUNST

VON

ADOLF ROSENBERG

ZWEITE ERGÄNZTE AUSGABE

DRITTER BAND

DIE DEUTSCHE KUNST

ZWEITER ABSCHNITT 1849—1893

LEIPZIG
VERLAG VON FR. WILH. GRUNOW
1894

Wb/63/385

4 Art. 335h-3

Uebersetzungsrecht bleibt vorbehalten.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Inhalts-Verzeichniss

Erster Band

Erste Abtheilung: Die französische Kunst

	Seite
Erster Abschnitt: Die französische Kunst 1789—1851	3—158
Erstes Kapitel: Der Klassizismus während der Revolution und des ersten Kaiserreichs	3— 42
Zweites Kapitel: Der Naturalismus und die Romantik	43— 78
Drittes Kapitel: Die Reaction des Klassizismus und die historische Schule	79—158
Zweiter Abschnitt: 1852—1889. Die französische Kunst unter dem zweiten Kaiserreich und der dritten Republik	161—483
Erstes Kapitel: Der Idealismus auf naturalistischer Grundlage	171—292
Zweites Kapitel: Der Naturalismus und die Landschaftsmalerei	293—376
Drittes Kapitel: Architektur und Plastik	294—488
Viertes Kapitel: Die Malerei von 1884—1893	489—498
Ergänzungen und Berichtigungen	499—501

Zweiter Band

Zweite Abtheilung: Die deutsche Kunst

Erster Abschnitt: 1795—1848	3—489
Erstes Kapitel: Klassizismus und Romantik	3—356
1. Carstens und die Seinigen	3— 78
2. Bertel Thorwaldsen	79—113
3. Buonaventura Genelli	113—139
4. Friedrich Preller und die historische Landschaft	139—175
5. Karl Rottman	175—183
7. Arnold Böcklin	183—196
7. Anselm Feuerbach	196—216
8. Cornelius' erstes Auftreten in Deutschland und Rom	216—251
9. Die Nazarener	251—264
10. Julius Schnorr von Carolsfeld	264—271
11. Cornelius in Düsseldorf und München	271—291
12. Cornelius in Berlin	291—313
13. Wilhelm von Kaulbach	313—326
14. Moritz von Schwind	326—340
15. Ludwig Richter	340—356

Seite

Zweites Kapitel: Die Anfänge des Realismus in Düsseldorf und Berlin 357—489
1. Die Düsseldorfer Akademie 357—366
2. Karl Friedrich Lessing 366—393
3. Alfred Rethel . 393—402
4. Die Anfänge der Landschaftsmalerie in Düsseldorf 402—407
5. Andreas Achenbach 407—418
6. Die neuere Landschaftsmalerei in Düsseldorf 418—431
7. Die Genremalerei in Düsseldorf 431—444
8. Die Entwicklung der Malerei in Berlin 444—489

Dritter Band

Zweiter Abschnitt: 1848—1889 3—474
Erstes Kapitel: Die realistische Malerei 3—330
1. Die Münchener Malerei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts . 3— 21
2. Karl von Piloty . 21— 38
3. Die Schule Pilotys 38—100
4. Die Schulen von Lindenschmit und Diez 100—123
5. Die Erneuerung der religiösen Malerei und der Naturalismus . 123—128
6. Die neuere Landschaftsmalerei in München 128—139
7. Die neuere Geschichts-, Bildniss- und Genremalerei in Berlin . 139—244
8. Die Landschafts-, Marine-, Architektur- und Thiermalerei in Berlin 244—265
9. Die neuere Malerei in Düsseldorf 265—315
10. Die Malerei in Dresden und den übrigen Kunststädten Deutschlands 315—330
Zweites Kapitel: Architektur und Plastik 331—474
1. Schinkel und die Berliner Schule 331—370
2. Die Architektur in München und in den übrigen Hauptstädten Süddeutschlands . 370—391
3. Die Architektur in den Städten Mittel- und Norddeutschlands . 301—403
4. Schadow, Rauch und die Bildhauerkunst in Berlin 403—451
5. Rietschel und die Dresdener Schule 451—465
6. Die romantische Schule in München und der Naturalismus . . 465—474
Drittes Kapitel: Die Malerei von 1889—1893 475—488
Ergänzungen und Berichtigungen zum II. und III. Bande 489—491
Namenverzeichniss zu Band I—III 492—497

Vorwort zur zweiten Ausgabe

Als der Verfasser dieser Geschichte der französischen und der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert, die hiermit in einer zweiten, bis auf die Gegenwart fortgeführten Ausgabe erscheint, im Jahre 1881 seine Arbeit begann, ging er von der Meinung aus, dass die Pariser Weltausstellung von 1878 in der Entwicklung der modernen Kunst einen Markstein bezeichnen würde, an dem sich eine Betrachtung dieser Kunst unter historischen Gesichtspunkten vorläufig abschliessen liesse. Aber je mehr die Arbeit vorschritt, desto mehr kam der Verfasser zu der Ueberzeugung, dass die Ausstellungen, mag ihr Umfang auch bis ins Ungeheure ausgedehnt werden, nicht den richtigen Gradmesser für die Fortschritte dieses wie andrer Zweige der geistigen Kultur abgeben. Unabhängig von der Willkür und dem Zufall, die zumeist die Physiognomie einer Ausstellung bestimmen, nimmt die Bewegung der Kunst in auf- und abwärtsführenden Linien ihren Gang, ohne dass sich merkliche Stillstände oder Einschnitte dem forschenden Auge darbieten. Der Verfasser führte deshalb seine Arbeit bis in die neueste Zeit fort, und er konnte auch noch die Anfänge jener Bewegung im modernen Kunstleben, die man kurzweg als „Naturalismus" bezeichnet, in den Kreis seiner Betrachtung ziehen.

In der zweiten Ausgabe ist diese Bewegung noch eingehender berücksichtigt worden. In orientirenden Ueberblicken hat der Verfasser am Schluss einer jeden Abtheilung die Entwicklung der Kunst bis auf die Gegenwart verfolgt und die inzwischen aufgetauchten oder in den Vordergrund getretenen künstlerischen Individualitäten gekennzeichnet, die ein hervorragendes Interesse darbieten.

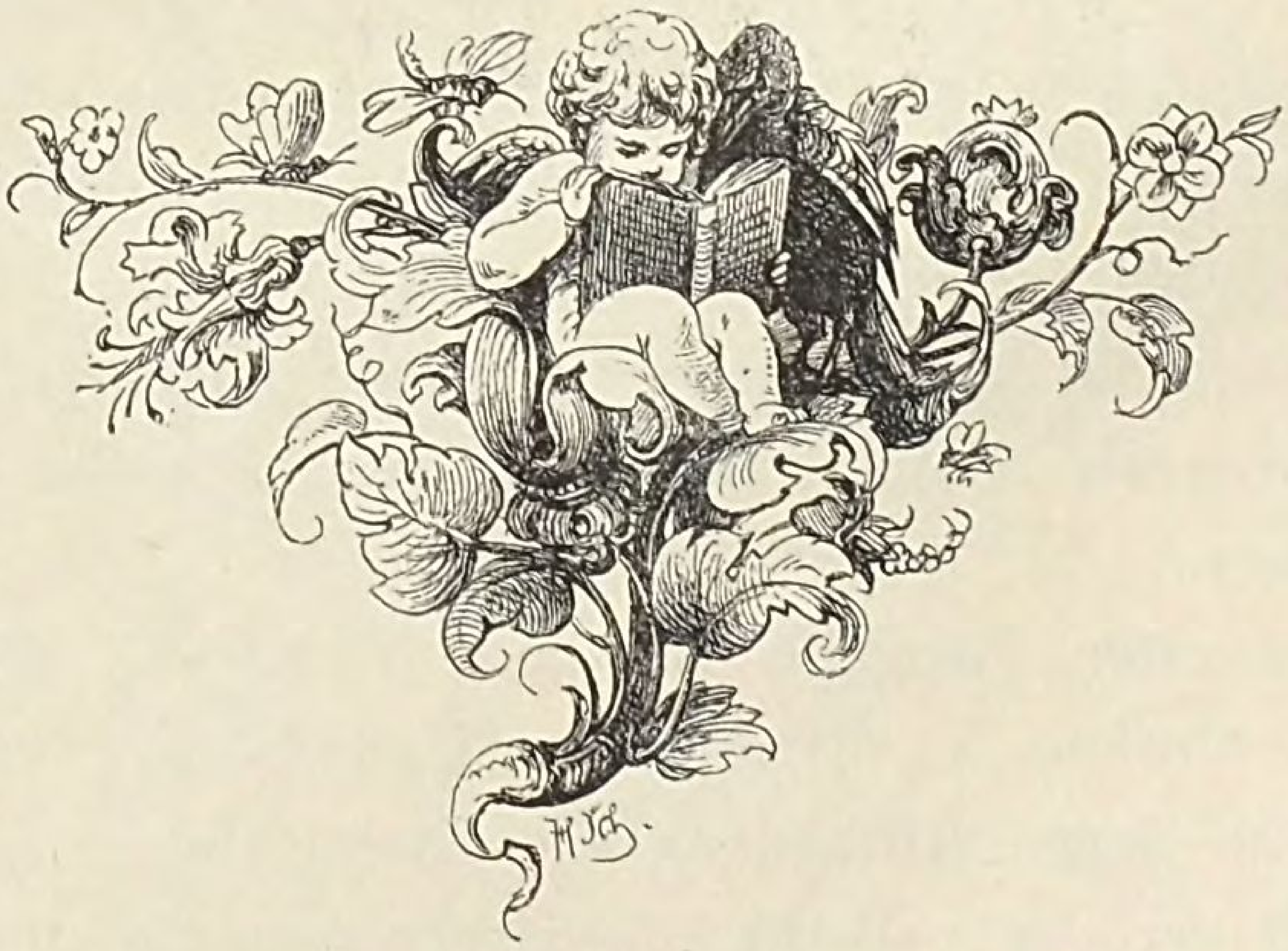
Während er sich ursprünglich das Ziel gesteckt hatte, die Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts in sämtlichen Kulturländern Europas in

drei Bänden zu behandeln, legte ihm die Fülle der neuesten litterarischen Forschungen und Veröffentlichungen, die vornehmlich der Geschichte der deutschen Kunst in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu Gute gekommen sind, die Pflicht auf, diesen Theil zum Gegenstande einer besonders ausführlichen Darstellung zu machen. So enthalten denn die drei Bände nur die Geschichte der französischen und der deutschen Kunst, womit freilich die wichtigsten Interessen der Kunstfreunde befriedigt werden. Denn mit der französischen und der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts kann sich keine andre an Vielseitigkeit der Richtungen und an Reichthum fesselnder Künstlererscheinungen messen.

Es liegt jedoch in der Absicht des Verfassers und des Verlegers, das Bild der Geschichte der modernen Kunst in seiner Gesamtheit durch einen vierten Band abzurunden, falls dieser neuen Ausgabe eine Theilnahme entgegengebracht wird, die zu einer weiteren Ausdehnung des Unternehmens ermuthigt.

Berlin, im Oktober 1893.

Der Verfasser.



ZWEITE ABTHEILUNG

DIE DEUTSCHE KUNST

ZWEITER ABSCHNITT

1848—1886





Die deutsche Kunst

1848—1886

Erstes Kapitel

Die realistische Malerei.

1. Die Münchener Malerei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Wenn wir das Erwachen und allmälige Emporblühen der realistischen Naturanschauung, welche die Kunstübung des neunzehnten Jahrhunderts vollkommen beherrscht, zuerst in Düsseldorf und Berlin geschildert haben, so sind wir damit von der zeitlichen Bestimmung des wahren Sachverhalts abgewichen. Das Auftreten des Cornelius und die Wirksamkeit seiner Schule in München hatte durch die Biographen dieses Künstlers ein so grosses Gewicht erhalten, dass man sich gewöhnt hatte, die neuere Münchener Kunst erst mit dem Erscheinen des Meisters anheben zu lassen und darüber, was vor ihm entstanden war, was im Schatten seiner Grösse ein stilles, aber gesundes Dasein führte und nach seinem Scheiden triebkräftig zu einem stattlichen Baume emporwuchs, zu übersehen oder doch als nebensächlich zu erklären. In der Absicht, die klassizistische und romantische Periode der deutschen Kunst im ununterbrochenen Zusammenhang zu schildern, hat auch unsere Darstellung die zahlreichen, trefflichen Künstler noch nicht berücksichtigt, welche vor und neben Cornelius unbekümmert um dessen Abneigung gegen

Portrait-, Gattungs- und Landschaftsmalerei weiter schufen und durch ihre stille Thätigkeit den Faden fortspinnen halfen, welcher die Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft verbindet und den die gewaltige Subjektivität des Cornelius vergebens zu zerreissen suchte. Eher als in Düsseldorf und Berlin blühte in München eine Kunst, welche unmittelbar aus der Natur schöpfte und das Gesehene mit Bescheidenheit nachbildete. Die neue Pinakothek in München bewahrt eine Anzahl von Zeugen dieser Thätigkeit, deren Vertreter im Wesentlichen auf die Gunst vornehmer Herren angewiesen waren. Eine staatliche Kunstpflege gab es damals noch nicht, und der Münchener Kunstverein, welcher den Künstlern eine ständige Absatzquelle eröffnete und zugleich das Interesse an der Kunst in die weiteren Kreise des Volkes trug, begann erst zu Anfang des Jahres 1824 seine Wirksamkeit. In welchem Grade die Künstler Münchens und des übrigen Bayerns von den persönlichen Neigungen des Adels und der höheren Militärs abhängig waren, haben wir durch die kürzlich veröffentlichte Selbstbiographie Albrecht Adams erfahren*), welcher selbst an der Schwelle der realistischen Kunst Münchens steht und den Sieg derselben über die Zwischenherrschaft des Cornelius und seiner Schule hinweg noch erleben sollte. In Adams Aufzeichnungen finden wir auch eine Schilderung des Münchener Kunstlebens, wie es sich seit dem Anfang des Jahrhunderts bis zur Zeit, wo Cornelius erschien, auf und neben der Akademie gestaltet hatte.

Peter von *Langer* (1756—1824), seit 1806 Direktor der Münchener Akademie, war die starre Verkörperung des akademischen Klassizismus, stark von David beeinflusst, dessen Kunst er 1798 in Paris kennen gelernt hatte. Sein Sohn Robert von *Langer* (1783—1846), seit 1806 Professor an der Akademie, folgte als Künstler denselben Bahnen. Ihre Produktion fällt nicht schwer in's Gewicht; ihrer Lehrthätigkeit stellt Adam jedoch ein rühmliches Zeugniss aus. »Beide liessen sich die Bildung ihrer Schüler sehr angelegen sein, besonders waren sie Herren der Farbe; man lernte bei ihnen malen.« Wenn Adam ihnen neben dieser Anerkennung »Kunstdespotismus« vorwirft, so trifft dieser Vorwurf wohl so ziemlich bei allen energischen Akademiedirektoren und Schulhäuptern zu. David, Cornelius, Gottfried und Wilhelm Schadow waren in noch höherem Grade Kunstdespoten, weil ihre persönliche Bedeutung und ihr Wirkungskreis grösser waren. Am besten spricht für

*) Albrecht Adam (1786—1862). Aus dem Leben eines Schlachtenmalers. Selbstbiographie nebst einem Anhange. Herausgegeben von Dr. H. Holland. Stuttgart 1886. — Zu dem ganzen Abschnitt vergleiche man: F. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München 1887.

die Lehrthätigkeit der beiden Langer, dass unter ihnen Künstler herangebildet wurden, welche die malerische Technik gründlich erlernten und dieselbe einer späteren Generation überlieferten, so dass die Abneigung des Cornelius gegen die Oelmalerei nur insofern Schaden angerichtet hat, als durch sie die Entwicklung der Münchener Malerei um einige Jahre aufgehalten worden ist. Unter den Schülern der Akademie während der Langerschen Direktionsführung sind namentlich August *Riedel* (1799 bis 1883), Anton von *Gegenbauer* (1800—1876), Paul Emil *Jacobs* (1803 bis 1866) und Marie *Ellenrieder* (1791—1863), der schon früher (Bd. II, S. 276) erwähnte Heinrich *Hess* und sein Bruder Peter *Hess* hervorzuheben*). Was diese Schüler Langer an Förderung im Technischen verdankten, war streng genommen das Wichtigste, was man von einem Akademiedirektor fordern darf, wenn man in einer freien, ungehemmten Entwicklung der Kunst, nicht in der Beförderung einer einzelnen Richtung ihr Heil sieht. Riedel, der 1828 nach Rom ging, wurde durch den überwältigenden Eindruck, den die Lichtfülle des Südens auf ihn machte, zu einem neuen Genre der Malerei geführt. Er malte Gruppen und Einzelfiguren aus dem Volksleben, oft bekannte Modelle in malerisch arrangirter Stellung unter heller Sonnenbeleuchtung, am Meer, im Waldesdunkel, im Bade oder in anderer Umgebung, aber stets so, dass die mehr oder minder bekleideten Körper von den Sonnenstrahlen umspielt wurden. Diese Eigenthümlichkeit führte naturgemäss zu einer reicheren Ausbildung des Kolorits, und auf diesem Wege wurde Riedel in seiner römischen Abgeschlossenheit zu einem Vorläufer des modernen Kolorismus, von dessen Schöpfungen der junge Piloty sowohl in Bezug auf die Wahl der Stoffe als auch hinsichtlich der malerischen Ausdrucksweise im Beginn seiner Thätigkeit beeinflusst wurde. Riedels Hauptwerke besitzt die Münchener Pinakothek: eine neapolitanische Fischerfamilie am Meeresufer, dem Mandolinenspiel des Vaters lauschend, ein junges Mädchen im Schoosse seiner Mutter ruhend, Judith mit dem Haupte des Holofernes und mehrere Bildnisse von Italienerinnen, alles romantisch in Farbe und Auffassung, ähnlich den italienischen Sittenbildern des Franzosen Leopold Robert, nur nicht so sentimental und auch duftiger im Kolorit, sonniger in der Beleuchtung. Seine Spezialität war die Darstellung badender Mädchen

*) Wenn F. Pecht a. a. O. S. 30 noch Winterhalter, Kirner und E. v. Freyberg als von Langer beeinflusste Schüler der Münchener Akademie nennt, so irrt er. Johann Baptist *Kirner* (s. u.) ist erst 1824, also im Todesjahre Peter v. Langers, nach München gekommen. Winterhalter, der auch erst 1823 nach München kam, hat sich bei Stieler gebildet, und Elektrine Stuntz (1797—1847) war bereits eine fertige Künstlerin, als sie 1822 nach München übersiedelte, wo sie sich mit dem Freiherrn v. Freyberg vermählte.

im Waldesdunkel (eines solcher Bilder besitzt die Berliner Nationalgalerie), und das gleiche Motiv behandelten auch die Erstlingsbilder Pilotys. Auch Jacobs' Bedeutung liegt wesentlich nach der koloristischen Seite. Er malte anfangs religiöse und geschichtliche Bilder, vorzugsweise aber Portraits, um später ähnlich wie Riedel den Schwerpunkt seiner Thätigkeit in romantischen Einzelfiguren und Gruppen (Scheherezade, dem Kalifen Märchen erzählend, Judith und Holofernes, Gefangennehmung des Simson, Verkauf griechischer Sklaven, Susanna im Bade, griechische und türkische Frauengestalten) zu finden. Er führte ein unstetes Leben, war in Frankfurt a. M., Petersburg und Hannover thätig, bereiste Griechenland, besuchte mehrere Male Rom und liess sich zuletzt in seiner Vaterstadt Gotha nieder. Noch mehr als Riedel war es ihm um die Darstellung nackter Frauenkörper in reichem Farbenspiel zu thun. Ungleich ernster nahm es Gegenbauer mit seiner Kunst, welcher in Stuttgart eine so ausgedehnte Thätigkeit in der monumentalen Malerei entfaltete, wie Cornelius in München. Nachdem er sich von 1823—1826 in Rom, besonders nach Raffael, weitergebildet hatte, erhielt er alsbald Gelegenheit, seine Fähigkeiten an einer grossen monumentalen Aufgabe, der Ausmalung der Kuppel des grossen Saales in dem neuerbauten Schlosse Rosenstein bei Stuttgart, zu erproben. Er stellte in derselben die Aufnahme der Psyche in den Olymp und die Hochzeit von Amor und Psyche und in den Feldern unterhalb der Kuppel vier weitere Szenen aus der Geschichte der Psyche dar. Doch mochte ihm diese Arbeit selbst nicht genügen, da er von 1829—1835 einen zweiten Aufenthalt in Rom nahm, wo er religiöse und mythologische Bilder malte. Der Schwerpunkt seiner Begabung lag jedoch weniger in Gebilden der Phantasie als in der Wiedergabe des Gegenständlichen, der realistischen Erscheinungsform, und er hatte das Glück, diese Vorzüge seines Könnens in einer grossen Reihe von Fresken aus der württembergischen Geschichte zu bewähren, welche er während der Jahre 1836—1854 in fünf Sälen des königl. Residenzschlosses zu Stuttgart ausführte. Ohne Geschlossenheit der Komposition und den Adel der Linienführung preiszugeben, gelang es ihm, eine grosse Lebendigkeit der Schilderung, die sich oft bis zum Dramatischen steigert, zu erreichen und dabei der Farbe grössere Rechte einzuräumen, als man sich in München gestatten wollte. Gleichwohl haben auch diese Werke bei der Vereinzelung des Stuttgarter Kunstlebens keinen Einfluss auf weitere Kreise geübt. Marie Ellenrieder war, wie ihre Bilder in Karlsruhe zeigen, nur ein mittelmässiges Talent. In Rom schloss sie sich an Overbeck an, dessen asketische Richtung sie nicht annehmbarer machte, indem sie noch weibliche Empfindsamkeit hinzuthat.

Die bedeutendsten Künstler des Langerschen Kreises sind die Brüder Hess, von denen Peter bald einen anderen Weg einschlug, während Heinrich (1798—1863) ausschliesslich die religiöse Malerei in streng idealistischem Sinne kultivirte. Bei ungleich geringerer Begabung vermochte er sich neben Cornelius zu behaupten und, ohne von dessen Scheiden berührt zu werden, seine Thätigkeit als Lehrer und Kirchenmaler bis zum Ende der vierziger Jahre fortzusetzen, dem Zeitpunkt also, wo die neue realistische Kunstrichtung der von ihm vertretenen den Boden zu entziehen begann und wo auch das Interesse an grossen monumentalen Unternehmungen erlahmte. Heinrich Hess hatte bereits eine stattliche Anzahl von Altargemälden und Andachtsbildern für Privatleute gemalt, als er 1821 nach Rom ging, wo er sich unter den Einflüssen Overbecks und der Präraffaeliten eine Ausdrucksweise bildete, die man nicht eigentlich Stil nennen kann, weil sie nichts Individuelles besitzt. Unmittelbar nach seiner Berufung als Professor an die Münchener Akademie (1827) wurden ihm grosse Aufgaben übertragen, einerseits die künstlerische Leitung der königlichen Anstalt für Glasmalerei, andrerseits die Ausmalung der Allerheiligenkirche mit Freskodarstellungen aus dem alten und neuen Testament. Von seinen Kartons für Glasfenster sind diejenigen für den Regensburger Dom und die Münchener Aukirche hervorzuheben, an deren Ausführung seine Schüler Chr. *Ruben*, der nachmalige Direktor der Prager und Wiener Akademie, Joseph Anton *Fischer* (1814—1859) und Claudius *Schraudolph* (geb. 1813) hervorragenden Antheil hatten. Letzterer, der fast nur die Kompositionen anderer ausgeführt hat und schliesslich seiner Kunst ganz entsagte, um in ein Kloster einzutreten, sowie sein Bruder Johann *Schraudolph* (1808—1879) waren auch die Mitarbeiter ihres Lehrers Heinrich Hess an den Fresken in der Allerheiligenkirche und in der Basilika des hl. Bonifacius (1837 bis 1846). In beiden Bildercyklen erscheint Hess als Nachahmer von Giotto, Fiesole und ihres Gleichen, aber noch kraftloser und weicher, nur da einigermaassen anziehend, wo das Anmuthige, Zarte und Empfindsame zur Darstellung kommen soll. Als Ganzes betrachtet haben diese Bilderreihen freilich vor den Unternehmungen des Cornelius, namentlich der Ausmalung der Ludwigskirche, den Vorzug einer vollkommenen, aber überaus sanften Harmonie, deren ruhiges Einerlei durch keinen Blitz des Genius gestört wird. Bei den Schülern von Hess verflüchtigte sich, wenn man von Ruben absieht, welcher später zur Geschichtsmalerei in moderner Auffassung überging, dieser Stil der oberflächlichen Anmuth noch zu einer süsslichen Manier, deren vornehmster Repräsentant Johann Schraudolph ist, welcher eine umfangreiche Aufgabe monumentaler Kunst,

die Ausmalung des Doms zu Speyer, als befangener Nachahmer eines Fiesole und anderer Meister aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts ohne eine Spur von originaler Kraftäusserung löste.

Von den übrigen Lehrern der Akademie zu Langers Zeiten ist nur noch Wilhelm von *Kobell* (1766—1855) hervorzuheben, welcher als Nachfolger von Johann Georg von *Dillis* (1759—1841), der nach Mannlichs Tode (1822) Galeriedirektor wurde, Lehrer der Landschaftsmalerei war. Seine Bedeutung liegt darin, dass er sich in seinen Landschaften, Thierstücken, Jagdszenen und Schlachtenbildern an Wouwerman und andere Niederländer hielt und dadurch den Grund zu dem Galeriestudium legen half, welches neben demjenigen der Natur die realistische Malerei der Münchener Schule mächtig gefördert hat. »Er war ein Mann, schreibt Adam, der sich nicht unbedeutenden Ruf erwarb. Peter Hess und ich blickten an ihm hinauf, ich glaubte eine hohe Stufe in der Kunst zu erreichen, wenn es mir gelingen sollte, ein zweiter Kobell zu werden.« In derselben Weise wie Kobell bildete sich auch Adam Albrecht selbst zum Maler. Am 16. April 1786 zu Nördlingen als der Sohn eines Konditors geboren, musste er sich dem väterlichen Berufe widmen und nur in wenigen Mussestunden konnte er sein früh erwachendes bildnerisches Talent fördern. Seine ebenso frühzeitig sich offenbarende Liebe zu Pferden führte ihn nach dem Marstalle des nahe bei Nördlingen gelegenen Schlosses Wallerstein, und hier malte er mit achtzehn Jahren ein Gruppenbild der vier Prinzen zu Pferde und eine Reihe der schönsten Pferde mit Reitknechten in Aquarell, welche noch vorhanden sind und einem Autodidakten alle Ehre machen. Im Jahre 1804 ging Adam, noch als Konditorgehilfe, nach Nürnberg, wo ihn jedoch die Bekanntschaft mit dem Direktor der Zeichenschule, Christoph Zwinger, schon nach wenigen Monaten zur Aufgebung seines Handwerks bestimmte. Jetzt zeichnete er nach Handzeichnungen älterer Meister, nach Gipsabgüssen und nach dem lebenden Modell und erhielt auch von Zwinger die erste Unterweisung in der Oelmalerei. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich in den Abendstunden durch die seltsamsten Hantirungen. Er machte hölzerne Formen für Konditoren, schnitzte Thiere, menschliche Figuren, ganze Jagden u. dergl., die er auch bemalte, für Spielwaarenmagazine, radirte Blätter für Buchhändler und malte Portraits in Oel. Im Jahre 1806 ging Adam nach Augsburg, wo er sich besonders durch Portraitmalen ernährte, und im Herbst 1807 siedelte er nach München über. Hier bildete er sich durch Kopien nach niederländischen Meistern, besonders nach dem ihm kongenialen Wouwerman, weiter und bestritt zugleich durch den Verkauf der Kopien die Kosten seines Unterhalts, bis er in dem bayerischen

General Grafen Froberg einen wohlwollenden Beschützer fand. Durch ihn wurde er auch in den Stand gesetzt, den Feldzug Napoleons gegen Oesterreich im Jahre 1809 mitzumachen. Er kam bis nach Wien, und hier gerieth er in den Strudel der französischen und bayerischen Offiziere hinein, welche ihn derartig mit Aufträgen, meist Portraits, überhäuften, dass er an eine Rückkehr nach München und eine ruhige Fortsetzung seiner Studien nicht denken konnte. »Hätte ich im Buche der Zukunft lesen können, sagt er in seiner Selbstbiographie, so wäre ich wohl zufrieden mit dem, was ich gesehen, erlebt und in mich aufgenommen hatte, nach München zurückgekehrt, um mich, meinem inneren Drange zu genügen, einem ernsteren und tieferen Studium der Kunst hinzugeben; und es unterliegt keinem Zweifel, dass ich auf diesem Wege ein grösserer Künstler geworden wäre. Aber mein Glück war mir vorausgeeilt, zu früh wurde ich in das grosse Leben hineingeworfen. Ich war für dieses nicht reif und vorbereitet und verlor dadurch viele Zeit für das Studium ernsterer und höherer Zwecke. Ich konnte den Zwiespalt in meiner Brust nicht los werden, welcher mich in die Ferne trieb und auf der anderen Seite wieder zu einem stillen, ernsten Kunsttreiben zurückzog.« In Wien machte Adam die Bekanntschaft des Prinzen Eugen von Leuchtenberg, vielleicht des einzigen unter den höheren Offizieren Napoleons, dem es mit der Kunstliebe Ernst war. Der Prinz nahm den jungen Künstler als Hofmaler in seine Dienste, und in dieser Eigenschaft verlebte Adam den grössten Theil der Zeit bis zum Ausbruch des russischen Krieges in Mailand, wo der Prinz als Vizekönig residirte. In dessen Gefolge wohnte Adam auch dem Kriege gegen Russland bis zur Katastrophe in Moskau bei, von wo er auf eigene Faust noch rechtzeitig die Rückreise antrat, bevor er in den schreckensvollen Rückzug der grossen Armee verwickelt wurde. Nach kurzem Aufenthalt in München rief ihn seine Stellung als Hofmaler des Prinzen nach Mailand zurück, wo er bis 1815 blieb, um dann seinen Wohnsitz in München zu nehmen. Hier entfaltete er eine äusserst fruchtbare Thätigkeit, bei welcher ihm die Leichtigkeit des Schaffens, die er sich angeeignet, sehr zum Vortheil gereichte. Er malte eine grosse Anzahl von Genreszenen aus den napoleonischen Kriegen, von Reiterbildnissen und namentlich von Pferdeportraits, und in letzterem Fache, der Wiedergabe von Racepferden, Jagdszenen u. dgl. m., nicht bloss in Oelgemälden, sondern auch in Radirungen und Lithographien, that er für seine Zeit die Verrichtung der modernen Photographen. Damals konnten sich freilich nur Könige, Fürsten und wohlhabende Edelleute diesen Luxus gönnen, bei welchem übrigens nicht das künstlerische, sondern nur das rein

sachliche Interesse entscheidend war. Gerade die Gewandtheit und die grosse Leistungsfähigkeit waren es, welche die Künstlerschaft Albrecht Adams seinen Auftraggebern werthvoll machte. Die Kunst hat von solchen Werken nur einen geringen Nutzen gehabt. Ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst beruht nur in dem allerdings wesentlichen Moment, dass sie Marksteine für die Entwicklung des Realismus innerhalb der Münchener Malerei sind, welcher in Albrecht Adam und dessen Söhnen seine kräftigste Stütze fand und der sich gerade durch die Massenproduktion der Dynastie Adam gegenüber der tyrannischen Allgewalt eines Cornelius zu behaupten und zum endlichen Siege hindurchzuringen wusste. Die werthvollsten unter den bis zum Jahre 1850 entstandenen Bildern Albrecht Adams sind die kleinen, mehr oder minder figurenreichen Darstellungen aus den Feldzügen Napoleons, die Schlacht an der Moskwa (1835, im Festsaalbau der Münchener Residenz), Episode aus der Schlacht bei Abensberg (1826, Berliner Nationalgalerie) und vierzehn Kriegsbilder mit Episoden aus dem Leben des Prinzen Eugen für dessen Sohn, den Herzog von Leuchtenberg. Zu umfangreicheren Darstellungen moderner Schlachten kam Adam erst in höherem Alter, nach den kriegerischen Ereignissen in Oberitalien seit dem Jahre 1848, die er freilich nur aus den Schilderungen der Augenzeugen kennen lernte, wozu dann sorgfältige Terrainstudien kamen. Auf die Dauer behagte dem Meister die Verherrlichung französischer oder deutscher, im Dienste des Imperators vollführter Waffenthaten nicht, und er sehnte sich danach, seine künstlerische Kraft auch einmal in den Dienst einer Idee zu stellen, welcher sein Herz entgegenschlug. Um so willkommener waren ihm die Vorgänge in Oberitalien. »Nicht Spekulation, sondern Begeisterung für die deutsche Sache trieb mich dorthin, sagt er in seinen Erinnerungen, es war mir, als hätte ich eine alte Schuld abzutragen. Nach meiner Rückkehr aus Italien hatte ich oft Gelegenheit, zu bemerken, dass mir dieser Schritt als eine Art Demonstration für die gute Sache angerechnet wurde; besonders bemerkte ich dies an König Ludwig. Von nun an richtete er seine Aufmerksamkeit auf meine Werke und beglückte mich mit seiner besonderen Gunst.« Diesem Studienaufenthalte in Oberitalien, während dessen er auch in nähere Beziehungen zu dem Feldmarschall Radetzky trat, welchen er mehrfach portraitirte, sind neben mehreren Schlachtenbildern für den Kaiser von Oesterreich auch die Darstellungen der Schlachten von Custozza und Novara entsprossen, welche sich in der neuen Pinakothek zu München befinden. Es sind die ersten Gemälde dieser Gattung, in welchen sowohl in Bezug auf die Anordnung der Gruppen und Massen als hinsichtlich der Detailschilderung ein

moderner Geist weht. Freilich hat an ihnen wie an den letzten grösseren Arbeiten Albrecht Adams, der »Erstürmung der Düppeler Schanzen« (in der neuen Pinakothek), und der »Schlacht bei Zorndorf« (für das Maximilianeum zu München) sein ältester Sohn Franz *Adam* (1815 bis 1886) einen so wesentlichen Antheil gehabt, dass man geneigt ist, ihm ein grösseres Verdienst daran zuzuschreiben, als seinem Vater. Franz Adam war ohne Zweifel der genialste der ganzen Familie, und nur die Opferwilligkeit und Selbstverleugnung, mit welchen er sich dem Dienst des Vaters widmete, haben verursacht, dass seine grosse Bedeutung erst verhältnissmässig spät, eigentlich erst nach 1870 anerkannt worden ist. Holland, der Biograph der Familie, berichtet, dass Franz »im Atelier des Vaters die eigene Jugend und den grössten Theil seiner Thätigkeit opferte, lange Zeit bald die rechte oder die linke Hand des Vaters bildete und daraus erst langsam und mühsam den eigenen guten Namen zu Tage brachte, welchen er allein früher schon errungen hätte«, und Albrecht Adam gesteht selbst ein, dass sein Sohn, »ein in allem, was er anfasst, sehr genialer Mensch, ein wahrer Feuergeist«, grossen Einfluss auf ihn gewonnen habe, und er freut sich, wenn sein Sohn gut findet, was er gemacht hat. Das letzte der oben genannten Bilder, die »Schlacht bei Zorndorf«, zeigt bereits die meisten jener Elemente im Keime, welche Franz Adam zu höchster Blüthe entfaltet und zu einem einheitlichen Ganzen von grossartiger Wirkung verbunden hat. Sie ist noch kein Historienbild im eigentlichen Sinne. Wenn Albrecht Adam eine Schlacht schilderte, setzte er sie aus einer Reihe von Einzelkämpfen und Gruppen zusammen. Er dachte sich das Bild wie aus der Vogelperspektive betrachtet und häufte auf einem grossen Plane möglichst viele Menschen und Pferde zusammen, die im Einzelnen durch ihre lebendige und energische Zeichnung höchlich interessiren. Er malte gleichsam mit dem Auge des Strategen: eine höhere künstlerische Wirkung, die sich durch die Komposition oder das Kolorit ausspräche, beabsichtigte er nicht. Dieses Höhere zu erreichen, das Schlachtenbild von der rein militärischen Gedenktafel in die Sphäre der Historienmalerei zu erheben, blieb seinem Sohne vorbehalten, welcher diese Aufgabe mit solcher Genialität gelöst hat, dass ihm der Ruhm des ersten Schlachtenmalers seiner Zeit nicht vorenthalten werden darf. Am 4. Mai 1815 in Mailand geboren, entwickelte sich sein Talent so frühzeitig, dass er schon in seinem achtzehnten Jahre durch ein Reiterportrait des Feldmarschalls Wrede einen ersten Erfolg errang. Beständig unter den Augen des Vaters arbeitend und an dessen Bildern aus den napoleonischen Kriegen, an Bildnissen und Pferdestücken mithelfend, eignete er sich eine so vollkommene Be-

herrschung des militärischen Details an, dass er sich später auf Grund des Studienmaterials seines Vaters selbst an Schlachtenbilder aus dem Franzosenkriege wagen durfte. Das interessanteste und vielseitigste dieser Gemälde, welches die Berliner Nationalgalerie besitzt, vollendete er erst 1869. Es stellt den »Rückzug der Franzosen aus Russland« dar: im Vordergrunde einzelne Gruppen, welche zum Theil durch eine dramatische Aktion fesseln, Pferde, die vergebens eine Kanone aus dem tiefen Schnee herauszuziehen suchen, Soldaten, die ermattet zusammengebrochen sind, Sterbende und Kranke, im Mittelgrunde der Hauptstrom der Fliehenden in schrecklichem Getümmel und in der Ferne auftauchend einzelne Reiterschwärme, vermuthlich die verfolgenden Kosaken, welche den Rückzug der Unglücklichen bedrohen. Dies alles wird gehoben und in seinem ergreifenden Eindrucke noch verstärkt durch die düstere Folie der schneebedeckten Steppenlandschaft, über welche der Wind, den Schnee aufwirbelnd, dahinbraust. Das am Horizont sich zeigende Abendroth, welches die Schrecken der Nacht verkündet, beleuchtet unheimlich die grauenvolle Szene. Adam zeigt sich hier auch als Meister der Landschaft, die er auf mehreren Studienreisen gründlich kennen gelernt hatte. Ein anderes Bild dieser Gattung »Französische Kürassiere während des Brandes von Moskau in einer Halle« besitzt die neue Pinakothek zu München. Im Jahre 1849 wohnte er mit seinem Bruder Eugen einem Theile des österreichischen Feldzuges in Italien bei. Die Studien, welche die Brüder während desselben gemacht, erschienen später unter dem Titel »Erinnerungen an die Feldzüge der österreichischen Armee in Italien 1848 und 1849« in 24, von Franz Adam lithographirten Blättern. Im Jahre 1851 unternahm er mit seinem Vater, welcher den Auftrag erhalten hatte, die »Schlacht von Temeswar« zu malen, eine Reise nach Ungarn, auf der er eifrige Naturstudien nach Volkstypen und Pferden machte. Aus diesem Studienmaterial erwuchsen später die »Schiffsfähre«, die »Schafheerde an der Theiss«, »Wallfahrer in einem Schiffe« und andere Bilder aus dem ungarischen Volksleben, welche sich bereits durch grössere Lebendigkeit der Schilderung und einen frischeren, mehr realistischen Ton von den Arbeiten des Vaters unterschieden. Bei dem Ausbruch des Krieges im Jahre 1859 ging Adam mit seinem Bruder Eugen zum zweiten Male nach Oberitalien, um die Hauptmomente des Krieges darzustellen. Er fand Aufnahme im österreichischen Hauptquartier zu Verona, Villafranca und Valeggio, kehrte aber noch in demselben Jahre nach München zurück, weil man ihm Schwierigkeiten bereitete. In München entstanden als Früchte dieser Reise die Bilder »die Strasse zwischen Solferino und Valeggio am Tage der Schlacht vom 24. Juni

1859« und »Gefecht zwischen österreichischen Ulanen und piemontesischen Dragonern«. Grössere Aufträge wurden ihm während der Folgezeit nicht zu Theil, und er musste sich daher auf Pferdebilder in kleinem Maassstabe beschränken. Erst der Krieg von 1870 und 1871 lieferte ihm Vorwürfe, welche seiner genialen Kraft angemessen waren. Der Herzog von Sachsen-Meiningen gab ihm den Auftrag, eine glänzende Waffenthat zu schildern, welche das 95. meiningische Infanterieregiment und das 32. preussische unter General Schkopp während der Schlacht bei Sedan vollbrachten. Auf einer Anhöhe hinter dem Dorfe Floing war eine deutsche Batterie postirt, deren verheerendes Feuer den Franzosen viel zu schaffen machte. Eine starke Abtheilung von Lanciers und Chasseurs d'Afrique wurde ausgeschickt, um die Batterie zu nehmen, im Thale aber von einem so vernichtenden Feuer der deutschen Infanterie empfangen, dass ihre wiederholten, mit grosser Unerschrockenheit ausgeführten Attacken erfolglos blieben. Den Moment des Zusammenpralls der französischen Reiter mit den vordersten Reihen der Deutschen machte Adam zum Gegenstande seines Bildes. Von einem sich sanft abdachenden Terrain sausen die feindlichen Reiter, in einzelne Trupps aufgelöst, herab. In der Front und der Flanke erhalten sie Schnellfeuer, dessen furchtbare Wirkungen der Künstler mit bewunderungswürdiger Meisterschaft veranschaulicht hat. Tödtlich getroffene Pferde überschlagen sich und begraben ihre Reiter unter der Last ihrer Körper. Andere stürzen mitten im wildesten Lauf in die Kniee, und nur die wenigsten durchbrechen die Reihen der deutschen Soldaten, welche die Zersprengten mit ihren Bajonetten empfangen und niedermachen. Der dramatische Moment ist mit grosser Kühnheit in seiner höchsten Blüthe erfasst und mit solcher Verve geschildert, dass ein Mehr nicht zu denken ist. Nur ein so genauer Kenner des Pferdes, wie Adam, welcher sich Jahrzehnte lang unablässig mit dem Studium desselben befasst hatte, konnte das Wagniss unternehmen, das Pferd in den schwierigsten, gewaltsamsten Bewegungen, in konvulsivischen Zuckungen, Verrenkungen und Verkürzungen darzustellen, ohne mit den anatomischen und osteologischen Grundbedingungen in Konflikt zu gerathen. Obwohl der Künstler, ganz wie sein Vater, eine grosse Anzahl kleiner Figuren über die weite Fläche seines Gemäldes verstreut hat, verzetteln sich dieselben nicht in abgerundete, von einander unabhängige Episoden und Einzelkämpfe. Wie die geschlossenen Maschen eines Netzes breiten sich die Reiter über das ausgedehnte Terrain aus, alle auf einen Punkt gerichtet, auf welchen auch unser Auge unwiderstehlich hingezogen wird, wenn es dem stürmischen Laufe der Reiter folgt. In dem furchtbaren Zusammenstosse

unten in der Thalsohle sehen wir den Mittel- und Gipfelpunkt der Komposition, für welchen alle übrigen Momente nur Vorstufen sind. Wie eine granitene Mauer steht die dunkle Masse der deutschen Infanterie unter dem Choc der feindlichen Kavalleristen, und um den Eindruck dieser unerschütterlichen Sicherheit auch noch durch malerische Hilfsmittel zu verstärken, hat der Künstler durch Gewölk die deutschen Soldaten in den Schatten gelegt, während auf die bunten Uniformen der wild einherstürmenden Angreifer, auf die weit ausgreifenden Pferde helles Sonnenlicht herabfällt. Durch diesen Lichtwechsel ist es dem Maler auch gelungen, die ungeheuer erregte Komposition koloristisch zusammenzuhalten und die Gefahr der Buntheit zu vermeiden, der schon mancher Schlachtenmaler bei Bewältigung so umfassender Aufgaben erlegen ist. Die einzelnen Figuren sind keineswegs so skizzenhaft, so sehr im Dienste des Gesammteindrucks behandelt, dass sie eine Prüfung aufs Detail bei ganz nahem Standpunkte des Beschauers nicht vertrügen. Sie wirken nur nicht herausfordernd, sondern ordnen sich dem festgefügten Organismus des Ganzen willig ein. Adam hat mit diesem Gemälde grosse Erfolge gehabt. Auf der Berliner Ausstellung von 1874 erhielt er die grosse goldene Medaille, die Verbindung für historische Kunst erwarb die Farbenskizze — der gewissenhafte Künstler hatte ausser ihr noch einen Karton angefertigt —, und die Berliner Nationalgalerie bestellte eine Wiederholung, welche Adam mit einigen Veränderungen 1879 vollendete. Inzwischen hatte er endlich auch von der bayerischen Staatsregierung den Auftrag erhalten, eine Waffenthat der bayerischen Armee darzustellen, und für diesen Zweck wählte er eine Episode aus der Einnahme von Orleans (10. Oktober 1870), die Erstürmung des von der französischen Infanterie besetzten Eisenbahndammes durch das 13. Infanterieregiment. Auch hier bewundern wir wieder die erstaunliche Fülle von kleinen Figuren, welche der Maler in Massen gegen den Bahndamm in Bewegung setzt, ohne dass sich das Einzelwesen unter der Masse verliert oder undeutlich wird. Die Silhouetten der vordersten, welche die Dammkrone erreicht haben, markiren sich scharf an dem matt durch das Abendroth beleuchteten Himmel. Wie auf dem Sedanbilde ist auch hier die Landschaft, welche in ihrer friedlichen Stille einen schneidenden Kontrast zu dem Kriegsgetümmel bildet, mit bewunderungswürdiger Feinheit durchgeführt. Das dominirende Blau der bayerischen Uniformen erlaubte dem Künstler, die Harmonie des koloristischen Gesammteindrucks bei erheblich gesteigerter Wirkung der Lokalfarben noch kräftiger zu gestalten. Diesem Bilde folgte 1880 ein »Gefangenentransport nach der Schlacht bei Sedan«,

1882 ein »Mazeppa«, 1883 »das sächsische Regiment Nr. 107 bei Petit Moncelle in der Schlacht bei Sedan« und 1886 «Reiterangriff der Brigade Bredow in der Schlacht bei Mars la Tour«. Als Franz Adam am 30. September 1886 starb, hatte er noch nichts von der gewaltigen Kühnheit seiner Darstellung und von seiner koloristischen Kraft eingebüsst. Von seinen Brüdern ist Eugen *Adam* (1817—1880) der bedeutendste. Seine Thätigkeit bewegte sich einerseits in militärischen und kriegerischen Episodenbildern, andererseits im Pferdeportrait. Doch zeichnete ihn vor den anderen Mitgliedern seiner Familie eine grosse Reiselust aus, die ihn nach Ungarn, Kroatien und Dalmatien führte und ihn zu Genrebildern aus dem Volksleben dieser Länder veranlasste. Auch ihm war es noch vergönnt, dem grössten Kriege des Jahrhunderts, dem deutsch-französischen von 1870 und 1871, beizuwohnen, und er hat über zweihundert Skizzen und Studien aus demselben heimgebracht, die nach seinem Tode vom bayerischen Staate angekauft wurden. Zur Ausführung eines grösseren Gemäldes aus dieser Zeit ist er aber nicht gelangt. — Benno *Adam* (geb. 1812), der älteste der Söhne Albrechts, hat sich ausschliesslich als Thiermaler bethätigt, sowohl in der Darstellung von Hausthieren als jagdbaren Wildes, welches er bisweilen in erregten Schilderungen vorführt (eine Hirschjagd in der neuen Pinakothek zu München, Sauhatz und Fuchsjagd).

Bei der grossen Produktivität, welche die Familie Adam ausübte, gewann ihre Art zeichnerischer und malerischer Darstellung einen gewissen Einfluss auf alle Künstler, welche später in München ähnliche Stoffe behandelten. Eigentliche Schüler hat aber nur Franz Adam gebildet, und unter ihnen ist vorzugsweise der Pole Josef *Brandt* zu nennen, der freilich auch Schüler Pilotys gewesen ist. Doch hat er von letzterem wohl nur technische Förderung erfahren, da im übrigen seine ganze künstlerische Richtung eng mit derjenigen Franz Adams verwandt ist. Wir werden ihm an der Spitze einer Gruppe gleichstrebender Maler in einem der nächsten Kapitel begegnen. Neben Albrecht Adam haben wir oben den etwas jüngeren Peter *Hess* (1792 bis 1871) erwähnt, welcher sich seit 1806 auf der Münchener Akademie und durch das Studium der Niederländer gebildet und dann ebenfalls in den Jahren 1813—1815 im Gefolge des Feldmarschalls Grafen Wrede den Krieg und das Kriegsleben aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. Wie Adam begann er mit kleinen episodischen Darstellungen, denen später grössere Gefechtsbilder, wie die »Schlacht bei Arcis sur Aube«, die »Vertheidigung der Kinzigbrücke bei Hanau«, die »Drei-Kaiserschlacht bei Austerlitz«, aber auch Genrebilder, Thierstücke (Walachischer Pferde-

fang) und Szenen aus der Räuberromantik folgten. Im Jahre 1831 ging er mit König Otto nach Griechenland, und dieser Reise verdanken wir ausser einigen Bildern aus dem griechischen Volksleben zwei Repräsentationsstücke, den »Empfang des Königs Otto in Nauplia« und dessen »Einzug in Athen«, deren Hauptwerth in der sorgsamen Schilderung des geschichtlichen Moments und in den zahlreichen Portraits liegt. Wie den meisten Malern der ganzen Zeit gelang es auch Hess nicht, das Kolorit seiner Bilder harmonisch zusammenzustimmen. Es ist sogar wahrscheinlich, dass er und die anderen diesen Mangel nicht einmal empfanden, sondern dass sie genug gethan zu haben glaubten, wenn sie ein möglichst getreues Abbild des Lebens mit Wiedergabe der vorhandenen Lokalfarben boten. Die malerische Stimmung, der geheimnissvolle Reiz, der durch den Ton über ein Bild ausgebreitet werden kann, also die eigentlichen Elemente des Kolorismus, kamen erst durch die Landschaftsmaler in die neuere Münchener Schule hinein. Auch die Mitglieder der Familie Adam gelangten erst später dazu, ihren militärischen Genrebildern einen stimmungsvollen malerischen Hintergrund zu geben. Jene beiden griechischen Bilder befinden sich neben einer Anzahl anderer des Künstlers in der neuen Pinakothek zu München, welche auch vierzig Oelskizzen mit Darstellungen aus dem griechischen Befreiungskampfe besitzt, nach denen der Maler Nilson die jetzt arg zerstörten Fresken in den Arkaden des Hofgartens in München ausführte. 1839 ging Hess nach Petersburg und Moskau, wo er für den Kaiser von Russland acht Bilder von Hauptereignissen aus dem Kriege von 1812 malte. An allen diesen Schöpfungen fesselt mehr das Gegenständliche, als das rein Künstlerische. Nach feinerer Ausbildung des letzteren strebte dagegen Karl Wilhelm von *Heideck* (1788—1861), eine in manchem Betracht interessante Persönlichkeit. Maler und Soldat zugleich, brachte er es schliesslich bis zum Generallieutenant, bald sich der Kunst, insbesondere der Landschaftsmalerei widmend, bald als Offizier in Griechenland tapfer kämpfend, bald als militärischer Organisator und zuletzt als hoher Beamter im Kriegsministerium thätig. Nach den Mittheilungen Adams, welcher ihn und Peter Hess seine »zwei grossen Rivalen« nennt, hat er in der Münchener Malerei gewisse veraltete Manieren aus der Zopfzeit beseitigt. »Der dunkle Vordergrund, der gewisse Coulissenbaum und ähnliche Unarten verschwanden nach und nach Er war durchaus hell in seinen Bildern, suchte keine groben Kontraste, um die Gegenstände auseinander zu setzen, und brachte das Licht oft bis ganz in den Vordergrund.« Er hat italienische, spanische, vorzugsweise aber griechische Landschaften gemalt, die sich jedoch in Bezug auf Stim-

mungsgehalt und Grösse der Auffassung nicht mit den Rottmannschen messen können.

Mit geringerem äussereren Erfolge, weil sie der Protektion der grossen Herren entbehrten, aber nicht minder zielbewusst bewegten sich die älteren Genremaler dieser Zeit in den Bahnen des Realismus, d. h. des engeren Anschlusses an die Natur. In erster Linie ist hier Heinrich *Bürkel* aus Pirmasens (1802—1862) zu nennen, welcher seit 1822 die Münchener Akademie besuchte, aber durch das Langersche System erheblich weniger angezogen wurde, als durch die niederländischen Gemälde in den Galerien von München und Schleissheim, nach denen er seine Technik und seine Art der Auffassung bildete. Bald malte er Szenen aus dem heimischen Volksleben, auf denen er die Landschaft ebenso sorgfältig behandelte wie die Figuren, und nachdem er sich von 1829—1832 in Italien, namentlich in Rom, aufgehalten, wurde ihm auch das Leben der italienischen Landleute und Hirten zu einer unerschöpflichen Fundgrube von Motiven, denen er immer, trotz seiner Massenproduktion, das Gepräge scharfer Charakteristik zu geben wusste. »Bauern mit einem umgefallenen Heuwagen«, die »Heimkehr von der Bärenjagd«, die »pontinischen Sümpfe«, der »Morgen in Tirol«, der »Einzug des Schützenkönigs«, die »Ruhe der Maulthiertreiber« sind einige seiner Hauptbilder, in welchen sich auch bereits das Element des Humors rege macht. Noch stärker tritt der humoristische Zug in den Genrebildern von Johann Baptist *Kirner* aus Furtwangen in Baden (1806—1866) hervor, der sich ebenfalls in München gebildet und sich bereits durch zwei humorvolle Bilder der »Schweizergardist« und der »Nasenwirth« bekannt gemacht hatte, als er 1832 nach Italien ging, wo er bis 1837 blieb und ebenfalls Bilder aus dem Volksleben (Raffael in der Michelangelokneipe, Ave Maria, der Improvisator, die Guardia Civica) malte. Nach seiner Rückkehr liess er sich in Karlsruhe nieder, und jetzt bot ihm das schwäbische Volksleben die Stoffe zu seinen gemüthvollen, sauber durchgeführten Bildern, in denen sich bisweilen auch die Zeitereignisse abspiegelten, wie z. B. diejenigen von 1849 in den »flüchtenden Jesuiten«, den »versprengten Freischärlern« (Neue Pinakothek zu München) und der »schwäbischen Landwehr«. Auch nachdem er zum zweiten Male in Italien gewesen und sich dann in München niedergelassen, blieb er in der Wahl seiner Stoffe der schwäbischen Heimath treu. Als bezeichnende Eigenthümlichkeit dieser älteren Münchener Genremaler, unter denen noch Kaspar *Kaltenmoser* (1806—1867) namhaft zu machen ist, gab sich schon frühzeitig die Liebe zum eigenen Volksthum zu erkennen, und dieser Charakterzug entwickelte sich allmälig in so grosser Stärke, dass er wesentlich zur

gesunden Entwickelung der neueren Genremalerei in München beigetragen hat.

Ein gleiches gilt von der neueren Münchener Landschaftsmalerei, welche schon in ihren Anfängen nach sorgsamer Naturnachahmung strebte und ihre Motive in der näheren Umgebung der Stadt oder doch in der bayerischen Heimat suchte. Joseph Max *Wagenbauer* (1774—1823) und Johann Jakob *Dorner* (1741—1813), der Lehrer des ersteren, der sich selbst nach Claude Lorrain gebildet hatte, hielten sich meist an das bayerische Hochland, und dieses blieb auch für Ernst *Kaiser* (1803—1865) und Heinrich *Heinlein* (1803—1885) ihr Hauptstudienfeld. Sie verbanden mit grossartiger Auffassung poetische Stimmung, aber noch eine romantische, bisweilen ans Unwahre und Manierirte streifende Färbung. Um einen starken Schritt vorwärts wurde die Münchener Landschaftsmalerei erst durch Christian *Morgenstern* (1805—1867) gebracht, welcher den Uebergang von der romantischen Hochgebirgsmalerei und der idealen Landschaft Rottmanns zu den Stimmungsmalern in engerem Sinne bildet, weshalb wir ihn in Zusammenhang mit diesen betrachten werden.

Um das Bild der älteren Malerei Münchens zu vervollständigen, müssen wir noch des Portraitmalers Joseph *Stieler* aus Mainz (1781—1858) gedenken, welcher sich anfangs auf der Akademie zu Wien und dann bei Gérard in Paris gebildet hatte, dessen flach idealisirende Weise, nur noch mit einem stärkeren Anflug von schönfärbender Romantik und weichlicher Verschwommenheit, ganz in seinen Besitz übergegangen war. Seit 1812 für den bayerischen Hof thätig und 1820 zum Hofmaler ernannt, entfaltete er in München eine umfangreiche Thätigkeit, welche ihren Schwerpunkt in der Wiedergabe weiblicher Anmuth und jugendlicher Schönheit fand. Wie Albrecht Adam treffend bemerkt, verstand er »das Schöne an den Köpfen hervorzuheben, ohne die Aehnlichkeit zu verlieren, eine Eigenschaft, mit welcher der Portraitmaler sich immer sehr beliebt macht . . . Die Bilder von Stieler trugen den Stempel seines eigenen Charakters, sie hatten etwas mild Abgerundetes und Gefälliges.« Einen höheren Rang als den eines beliebten und gefälligen Portraitmalers, der sich auch herbeiliess, eine Galerie weiblicher Schönheiten aus allen Ständen zu malen, vermag ihm die Kunstgeschichte nicht einzuräumen. Denn auch seine männlichen Bildnisse — er hatte den Vorzug, Goethe, Beethoven, Schelling, A. v. Humboldt, Tieck u. a. m. zu malen — sind weit entfernt, die Charaktere der Portraitirten zu erschöpfen, sondern begnügen sich mit dem Zuge empfindsamer Selbstgefälligkeit, welcher für die Mehrzahl der Portraitschöpfungen aus den zwanziger, dreissiger und vierziger Jahren bezeichnend ist. Ebenso muss die historische Kritik die wirkliche Be-

deutung von Stielers hervorragendstem Schüler, von Franz Xaver *Winterhalter* (geb. zu Menzenschwand bei St. Blasien im Schwarzwald 1806, gest. 1873 zu Frankfurt a. M.), auf ein sehr geringes Maass herabsetzen. Ursprünglich Kupferstecher und Lithograph, konnte er sich nur nebenher bei Stieler in der Portraitmalerei ausbilden. Nachdem er jedoch mit einem Bildniss des Grossherzogs Leopold von Baden einen günstigen Erfolg gehabt, wurde er in den Stand gesetzt, sich in Paris und Italien weiterzubilden. Anfangs malte er Einzelfiguren und Gruppen aus dem italienischen Volksleben, unter denen das Mädchen von Arriccia, das Dekameron und das Dolce far niente durch die süssliche Eleganz und die romantische Haltung des Kolorits besonders den Beifall der gleichgesinnten Zeitgenossen, aber auch wegen ihrer Leere und Gefallsucht den Tadel der schärfer Blickenden gefunden haben. Dann wandte er sich fast ausschliesslich der Portraitmalerei zu und lieferte jene lange Reihe von Bildnissen gekrönter Häupter, welche ihm den Namen des »Malers der Könige« erworben haben. Louis Philipp und seine Familie, der König Leopold I. von Belgien und seine Gemahlin, die Königin Victoria von England, Kaiser Wilhelm und Kaiserin Augusta, Napoleon III. und Eugenie, Kaiser Franz Joseph und viele andere Fürsten und Fürstinnen figuriren in Winterhalters Portraitgalerie. Aber diese Galerie besitzt leider keinen geschichtlichen Werth. Der Maler der Fürstenhöfe drang über die feierliche Miene der Repräsentation und das Galakleid der souveränen Herrscherwürde hinweg niemals in das Innere eines Menschen. Er bewegte sich innerhalb einer faden Eleganz, im Kreise der galanten Phrase. Einem Metternich vergleichbar, welcher die Sprache für ein Mittel erklärte, um seine Gedanken zu verbergen, machte er das menschliche Antlitz nicht zum Spiegel, sondern eher zum Siegel der Seele. Ueber den Werth von Ceremonienbildern, welche man in Empfangs- und Prunksälen aufhängt, sind die meisten seiner Portraits nicht hinausgekommen.

Stieler und Winterhalter waren nicht die einzigen unter den älteren Münchener Malern, welche ihre Ausbildung in Paris vollendeten. Albert *Gräfle* aus Freiburg i. Br. (geb. 1809), ein Schüler von Cornelius und Schnorr, ging 1840 nach Paris, wo er sich an Winterhalter anschloss, in dessen Art er vorzugsweise als Portraitmaler, mit besonderer Vorliebe für ein rosiges Kolorit, thätig war. Auch in seinen Historien- und Genrebildern, unter denen der Triumphzug Hermanns in der Kunsthalle zu Karlsruhe, die vier Jahreszeiten im Schlosse daselbst, der Elfenreigen und die Intimen bei Beethoven hervorzuheben sind, herrscht die zarte und süssliche Auffassung Winterhalters und hinsichtlich des Kolorits der Einfluss der französischen Schule vor. Feodor *Dietz* aus Neunstetten in

Baden (1813—1870), der sich seit 1831 auf der Münchener Akademie gebildete, sich dann unter Philipp Foltz an der Ausmalung der Zimmer der Königin betheiligt und durch seine Erstlingsbilder: der Tod Piccolominis, der Tod Pappenheims und der Tod Gustav Adolfs bei Lützen Begabung für dramatische Komposition an den Tag gelegt hatte, ging 1837 nach Paris, wo er sich unter Horace Vernet weiterbildete. Wie letzterer arbeitete er gern in grossem Maassstabe, mit starker Neigung zu theatralischen Wirkungen, aber minder flüchtig als sein französisches Vorbild und auch nach dem Ausdruck tieferer Empfindung strebend. Wirkliches Leben ist aber in seinen Kompositionen nicht zu finden, und deshalb haben auch Werke wie »Tilly bei Magdeburg«, »Napoleons nächtliche Heerschau«, die »Zerstörung Heidelbergs durch Melac« (1856, Kunsthalle zu Karlsruhe), »Blüchers Rheinübergang bei Caub« und »Blüchers Marsch auf Paris« (1868, Berliner Nationalgalerie) trotz ihres Umfangs und Reichthums an leidenschaftlichen Bewegungen keinen Einfluss auf die Zeitgenossen üben können. Seit 1860 Professor der Historienmalerei an der Kunstschule zu Karlsruhe, starb Dietz, welcher als Delegirter des Karlsruher Hilfscomités die badischen Truppen in das Feld begleitet hatte, am 18. Dez. 1870 bei Dijon am Herzschlage. Auch Alexander von *Kotzebue*, ein Sohn des Dichters, geb. 1815 in Königsberg i. P., welcher seine Studien auf der Akademie zu St. Petersburg gemacht und durch eine »Erstürmung Warschaus« die Gunst des Kaisers Nikolaus gewonnen hatte, bildete sich von 1846 bis 1848 in Paris nach Horace Vernet weiter. Mit Ausnahme eines grossen Bildes für das Maximilianeum in München »die Gründung Petersburgs durch Peter den Grossen« hat er fast ausschliesslich russische Schlachten aus dem siebenjährigen Kriege und Episoden aus den Feldzügen Suwarows für die russischen Kaiser gemalt. Man rühmt an diesen Bildern besonders die Klarheit der Komposition, die Lebendigkeit der Darstellung und die treffliche Durchbildung der Landschaft, welche auf seinen Gemälden eine ähnlich bedeutungsvolle Rolle spielt, wie auf den Bildern der Familie Adam. Friedrich *Pecht* (geb. 1814 zu Konstanz) gehört ebenfalls zu der Gruppe der Münchener Maler, die ihren letzten Schliff in Paris erhielten. Er arbeitete von 1839 bis 1842 unter Delaroche und lebte dann abwechselnd in verschiedenen Orten Deutschlands und in Italien, bis er sich 1854 in München niederliess. Seine künstlerische Thätigkeit hatte von vornherein einen literarischen Zug. Er malte Szenen aus dem Leben Schillers und Goethes, behandelte Motive aus Uhland, Shakespeare und andern Dichtern und widmete sich zuletzt ausschliesslich der Illustration. Er gab allein und mit andern eine Schiller-, Goethe-, Lessing- und Shakespearegalerie heraus, welche bei ihrem Erscheinen glücklich dem Ge-

schmack der Zeit entsprachen. Auch auf dem Gebiete der monumentalen Malerei hat er sich mit Fresken im Nationalmuseum zu München und im Konzilssaale zu Konstanz versucht. Am Ende gewann aber die literarische Richtung seines Geistes so sehr das Uebergewicht, dass er den Pinsel mit der Feder vertauschte und sich einer kunstliterarischen Thätigkeit hingab, welche, von einem starken nationalen Zuge beherrscht und von einer anerkennenswerthen Unabhängigkeit des Urtheils geleitet, auf die Entwicklung der Münchener Malerei von erheblich grösserem und zwar segensreichem Einfluss geworden ist als seine künstlerischen Schöpfungen.

Wenn überhaupt ein einziger von diesen und den anderen in Paris gebildeten Münchenern auf das Wachsthum der heimischen Kunst fördernd eingewirkt hat, so kann dies nur in bedingtem Grade Karl *Schorn* (1803 bis 1850) zugestanden werden. Wir haben seine ziemlich eng begrenzte Begabung schon oben (Bd. II. S. 455 f.) charakterisirt und nennen ihn hier nur deshalb noch einmal, weil er seinem Schwager Karl Piloty die Mittel und Wege zur Ausbildung seines Kolorits gewiesen und ihm dasjenige, was er sich selbst in Paris angeeignet, überliefert hat.

2. Karl von Piloty.

Als Cornelius im Frühjahr 1841 München verliess, um nach Berlin überzusiedeln, war bereits die Strömung im Gange, welche die klassisch-romantische Richtung, die in Cornelius und Schnorr von Carolsfeld ihre bedeutendsten Vertreter gefunden und noch eine Zeitlang, gehalten durch Aufträge des Königs sowie durch allerlei Zugeständnisse an das Kolorit, ein bescheidenes Dasein fristete, überfluthen sollte. Sie kam von Belgien her, wo die Kunst, insbesondere die Malerei, durch die politische Umwälzung des Jahres 1830 einen neuen, nationalen Inhalt gewonnen hatte. In Deutschland waren die herrlichen Siegesthaten der Freiheitskriege für die Kunst so gut wie unfruchtbar geblieben. Die reactionäre, jeder nationalen Regung feindliche Politik eines Metternich, welche damals ihre unheilvolle Herrschaft über die deutschen Kabinette gewann, die sie Jahrzehnte lang zum Schaden alles geistigen Fortschritts in Deutschland behaupten sollte, senkte sich wie ein giftiger Mehlthau auf die glorreichen Erinnerungen aus den Jahren 1813, 1814 und 1815 herab. Die Kriegs- und Freiheitspoesie, die einzige, künstlerische Frucht jener ruhmvollen Jahre, wurde als staatsfeindlich und aufrührerisch verpönt, und unter dem lähmenden Eindruck der Demagogen-Verfolgungen und des durch sie grossgezogenen Denunziantenthums flüchteten sich die edelsten und tüchtigsten Geister der Nation aus der unerquicklichen und ungemüthlichen Gegenwart in die romantische Vergangenheit, eine Schwärmerei, welche den Macht-

habern politisch ungefährlich dünkte. Und doch sind gerade mit ihrer Hilfe die schärfsten Waffen geschmiedet worden, die nachmals im Kampfe mit der geistigen Tyrannei so gute Dienste thun sollten. Gleich jener Kraft, die »stets das Böse will und stets das Gute schafft«, hat die Unterdrückung der Geister, indem sie dieselben auf die Vergangenheit hindrängte, den historischen Sinn gleichsam erweckt und auferzogen, und wie die moderne Geschichtschreibung und -forschung ein Kind der Romantik ist, so verdankt auch die Historienmalerei ihren Aufschwung diesem Hinabtauchen in die Vergangenheit, dieser theils wahren, theils falschen Begeisterung für die Helden und sonstigen hervorragenden Persönlichkeiten längst entschwundener Zeiten. Fehlte so dieser Malerei wenn auch nicht der nationale Inhalt, doch der Reiz des Unmittelbaren und dem entsprechend auch die frische Wirkung auf die Menge, so suchte sie auf der anderen Seite diesen Mangel auch nicht durch eine lebenswahre Auffassung des Gegenständlichen und durch die Reizmittel des Kolorits, welche Correggio, Tizian, Rembrandt und Rubens für alle Zeiten der Malerei erobert haben, auszugleichen. Die Hinterlassenschaften eines Cornelius, eines Overbeck, eines Schnorr und anderer mit ihnen gleichstrebender Meister haben uns zwar gezeigt, dass diese Künstler die Natur nicht minder gründlich kannten und ebenso hoch achteten wie die modernen Realisten. Aber es verstiess wider ihre künstlerische Ueberzeugung, die Natur so wiederzugeben, wie sie sich ihnen, und wäre es auch in ihren vollkommensten Schöpfungen, darbot. Ueber der Natur stand ihnen der Stil. Sie nahmen nichts in ihre Gemälde hinüber, was nicht durch dieses Medium geläutert worden wäre. Die Kunst war ihnen nicht bloss die Korrektur, sondern geradezu die Opposition gegen die Wirklichkeit, das Höhere über dem Niederen, das Ewige über dem Endlichen.

Diese stark idealistische Richtung hat, wie wir gesehen haben, eine grosse Zahl der besten und edelsten Kunstwerke geschaffen. Aber ihre Einseitigkeit rief eine ebenso schroffe Gegenrevolution hervor, die um so leichteres Spiel hatte, als das weit über menschliches hinaus gesteigerte Empfinden, welches die meisten der Nazarener und Romantiker beseelte, bei der grossen Masse des deutschen Volkes kein Echo fand. Die belgischen Bilder von Gallait und de Biefve waren es, welche die Gegenrevolution beschleunigten. In München brachten sie das Talent Karl Pilotys zur Entwicklung und in Berlin riefen sie eine Bewegung hervor, die wir bereits oben (Bd. II. S. 471 f.) geschildert haben. Wir haben auch bemerkt, dass wir heute vor den in Brüssel befindlichen Bildern den Enthusiasmus nicht begreifen können, welchen sie vor vierzig Jahren erregt haben, und lassen deshalb

eine gleichzeitige Stimme reden, welche uns das Verständniss für den mächtigen Eindruck eröffnet, den die Bilder in den vierziger Jahren aller Orten hervorriefen. Jacob Burckhardt hat im »Kunstblatt« bald nach der Ausstellung der Gemälde in Berlin (im Spätherbst 1842) sehr fein und treffend auseinandergesetzt, worin sich dieselben von den deutschen Historienbildern so vortheilhaft unterschieden. »Hier sehen wir endlich,« sagt er, »einen geschichtlichen Stil vor uns; wir erkennen in beiden Werken ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Grossartige Momente von hohem, nationalem Interesse fassen hier eine endlose Reihe bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Handhabung aller äusseren Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer hat entziehen können Die deutschen Regierungen, besonders König Ludwig, haben schon so viele Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte malen lassen; woher kommt es denn, dass wir hinter unsern Nachbarvölkern zurückgeblieben sind?« Auf diese Frage fand Burckhardt schon damals die richtige Antwort. »Fürs Erste,« sagt er, »genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muss eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen. Sodann sind die grossen Gesammtaufträge alle für Ausführung in Fresco geschehen, während unsere Zeit neben dem dramatisch-historischen Inhalt eine individuelle Tiefe des Einzelnen verlangt, die nur der Oelmalerei zu Gebote steht. Und hier fehlt es unseren Malern an den nöthigen Mitteln, an Keckheit, an Farbe, an Zeichnung. Man schneide aus dem »Compromiss« (dem Bilde de Biefves) die vordere Mittelgruppe (die Unterzeichnenden am Tische), die sonst nicht eben vollkommen ist, heraus, setze sie auf einen einfachen dunkeln Grund und vergleiche sie mit den Werken unserer Künstler. Man wird finden, dass diese vielleicht im Ausdruck, in der Charakteristik viel tiefer und geistreicher sind, aber sie vermögen es nicht, solche Existenzen auszudrücken.... Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht.«

Obwohl mitten im Gewirr der sich bekämpfenden Parteien stehend, hat Burckhardt dennoch mit feinem Blick das Wesen der belgischen Historienmalerei und ihre Verschiedenheit von der deutschen erkannt und in dem von uns durch den Druck hervorgehobenen Schlusssatze, vielleicht allein von seinen Zeitgenossen, dasjenige Element mit Nachdruck betont, welches die epochemachende Neuerung der belgischen Malerei war, den Realismus.

Als die Bilder im Herbst 1843 in München ausgestellt waren, befand

sich unter ihren lebhaftesten Bewunderern der siebzehnjährige Karl *Piloty*. Geboren am 1. October 1826, hatte er schon frühzeitig im Atelier seines Vaters Ferdinand, welcher Lithograph und Zeichner war und anfangs im Verein mit Strixner, dann mit Löhle die hervorragendsten Gemälde der Münchener Pinakothek in lithographischen Nachbildungen herausgab, künstlerische Eindrücke empfangen. Sein Vater war besonders geschickt in der Wiedergabe der koloristischen Eigenthümlichkeiten von Rubens und van Dyck, und diese Meister waren von grösserer Wirkung auf den jungen Piloty als die Lehrer der Akademie, deren Unterricht er seit seinem zwölften Jahre genoss. Nicht einmal Julius Schnorr, welcher die Komponirklasse leitete, gewann einen nachhaltigen Einfluss auf den emsigen Kunstjünger, der übrigens bald der Akademie den Rücken kehrte, weil der 1844 erfolgte Tod seines Vaters und die dadurch hervorgerufene missliche Lage seiner Familie ihn zwang, selbst an die Spitze des lithographischen Ateliers zu treten und die Reproductionen der Gemälde zu leiten. Es begann nun für ihn eine Periode harter, entsagungsvoller Arbeit, die sechs Jahre währte. Wie Friedrich Pecht erzählt*), blieb ihm zum eigenen Schaffen »nur der frühe Morgen und die späte Nacht, die er aber auch so eifrig benützte, dass er sehr selten Gelage der jungen Künstler, nie einen Ball oder sonstige Lustbarkeiten besuchte. Dieser früh entwickelte Ernst ist ein Grundzug bei ihm geblieben.« Indessen erlangte er doch durch sein lithographisches Geschäft eine stets wachsende Kenntniss der alten Meister. Schon früher hatte er Rubens' »jüngstes Gericht« stückweise kopirt und war auf diesem Wege tief in die künstlerische Individualität des vlämischen Malers eingedrungen. In diesen seinen koloristischen Tendenzen bestärkten ihn, wie erwähnt, später noch Karl Schorn und eine 1847 unternommene Reise nach Venedig.

Das erste Bild, mit welchem er 1849 vor die Oeffentlichkeit trat, verrieth jedoch von allen diesen Studien noch wenig. Es war eine Gruppe badender Mädchen, welche ganz in dem Geschmacke der pikant beleuchteten Bilder des oben erwähnten Riedel gehalten waren, die sich damals eines grossen Beifalls erfreuten. Schon früher hatte er ein ähnliches Motiv in einer schlafenden, von Gnomen belauschten Nymphe behandelt. Doch hielten so heitere Stoffe seinen ernstgestimmten, zur Schwermuth geneigten Geist nicht lange gefesselt. Ein ergreifendes Familienereigniss berührte in seiner Seele verwandte Saiten. Der Tod drohte, seine geliebte Schwester, kurz nachdem sie dem Gatten ein Kind geschenkt, aus dem traulichen Familienkreise zu entführen, und die Tage der Angst und Pein machten einen

*) F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts III. S. 202—228.

so tiefen Eindruck auf das Gemüth des Künstlers, dass er nach der Genesung der Theuren nicht einen Moment der Freude, sondern einen Augenblick trostloser Verzweiflung zum Bilde ausgestaltete. »Die sterbende Wöchnerin«, welche bei vollem Bewusstsein in Gegenwart des schmerzgebeugten Gatten von dem neugeborenen Kinde Abschied nimmt, wurde im Jahre 1849 vollendet und ging in Privatbesitz nach Leipzig über, wohin sich der Künstler selbst noch in demselben Jahre begab. Er hatte sich dort einiger Portraitaufträge zu entledigen und nahm zugleich die Gelegenheit wahr, seine Kenntnisse durch das Studium der Dresdner Galerie zu erweitern. Mit der »sterbenden Wöchnerin« hatte er einen tragischen Accord angeschlagen, der seinem Herzen wohl that. Aber derselbe berührte am Ende nur eine Saite des menschlichen Empfindens. Die blosse Wehmuth ist kein Gefühl von nachhaltiger Wirkung, und so mischte er die Farben stärker und spitzte die Kontraste schärfer zu, als er zum zweiten Male vor die Oeffentlichkeit trat. »Die Amme« wurde bei ihrer ersten Ausstellung in München (1853) unter die Kategorie der Tendenzbilder gezählt, und wenn auch der Künstler nach seiner eigenen Erklärung keine tendenziöse Absicht gehabt hat, so liegt doch in der Wahl seines Stoffes das unverkennbare Bestreben, auf einen sozialen Missstand aufmerksam zu machen, vielleicht auch nur eine Anklage gegen die Ungerechtigkeit des Schicksals zu richten. Ein Bauernmädchen, welches in der Stadt als Amme dient, ist mit seinem reichgekleideten und wohlgenährten Pflegling in die ärmliche Wohnung einer alten Frau gekommen, die sich seines eigenen Kindes angenommen hat. Mit zärtlichem Blick hängt die junge Mutter an dem abgezehrten Antlitz ihres Lieblings, der ohne sorgsame Pflege und ausreichende Nahrung elend dahinsiechen muss, während das Kind der Fremden von Kraft und Gesundheit strotzt. Dieses Bild bezeichnet wiederum einen Fortschritt Pilotys, weil sich in demselben die Studien nach den modernen belgischen und französischen Meistern spiegeln, welche er 1852 während eines längeren Aufenthaltes in Antwerpen und Paris gemacht hatte. In Paris scheint besonders Delaroche, eine ihm verwandte Natur, von Einfluss auf seine weitere koloristische Entwicklung geworden zu sein. Daneben fesselten ihn aber auch die alten Spanier, besonders Murillo und Velazquez. Auf dem Bilde der »Amme« machte sich der Realismus, als dessen energischer Vorkämpfer Piloty nunmehr auftrat, auch noch anders geltend als in der Wahl des Gegenstandes. Man bemerkte bereits die ungewöhnliche Virtuosität in der Behandlung und in der Charakteristik des Stofflichen. Das Kleid des vornehmen Kindes von rosenfarbener Seide, die darüber hinfallenden seidenen Spitzen, der verblichene Sammtüberzug eines alten Lehnstuhls,

diese und andere Nebendinge waren so naturgetreu und mit einer so glänzenden Technik wiedergegeben, dass sie bereits die Aufmerksamkeit des Beschauers reichlich zu beschäftigen und von den Figuren abzulenken begannen. Doch war dieses stoffliche Beiwerk nicht etwa ängstlich hingestrichelt, sondern mit breitem Pinsel, mit grosser Bravour und Sicherheit war Ton neben Ton gesetzt und überall eine kräftige Wirkung erzielt. Mächtiger wirkte freilich die ergreifende Wahrheit des dargestellten Moments und die tiefe, eindringliche Charakteristik der Figuren, die der Künstler später nicht wieder erreichte. Der Erfolg dieses Bildes offenbarte sich in der für den Künstler erspriesslichsten Art darin, dass König Maximilian von Bayern ihm den Auftrag ertheilte, für das von ihm zu erbauende Maximilianeum, welches eine Reihe von bildlichen Darstellungen der bedeutendsten Momente der Weltgeschichte aufnehmen sollte, die »Gründung der katholischen Liga« durch Herzog Maximilian von Bayern (1609) zu malen. Das Thema war von vornherein so unglücklich gewählt, dass auch eine Kraft, die viel erprobter war als die Pilotys, an einer halbwegs fesselnden Lösung der Aufgabe hätte scheitern müssen. Was de Biefve einmal mit dem »Compromiss der Edlen« erreicht hatte, war nicht zum zweiten Male zu erreichen. Wohl war der Beitritt des Herzog zur Liga gegen die protestantische Union ein nicht minder folgenschweres Ereigniss als der Vertrag der niederländischen Edelleute zum Schutze ihrer Freiheiten. Aber die bildende Kunst muss sich auf die Darstellung von Existenzen, von dramatischen Momenten beschränken; den inneren Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung bildlich darzustellen oder wenigstens errathen zu lassen, ist sie ausser Stande. Alles, was ausserhalb, diesseits oder jenseits des Bildes liegt, ist für dasselbe verloren. Die Edeln auf dem Bilde de Biefves beseelt, durchzuckt ein einziger Gedanke, der bei jedem entschieden in die Erscheinung tritt, und insofern ist der dargestellte Moment ein dramatischer oder doch wenigstens ein ungewöhnlich erregter. Auf dem Bilde Pilotys hält schon die Gegenwart des Herzogs die Erregung, wenn eine solche bei einem rein diplomatischen oder politischen Acte überhaupt vorhanden war, in gewissen Schranken, und wenn der Künstler den Versuch gemacht hat, durch einige Figuren des Vordergrundes etwas Leben und Bewegung in das steife Ceremoniell des Vorgangs zu bringen, so hat er diesen Versuch auf Kosten der Wirkung der Hauptfigur gewagt. Obwohl am Eingang der Laufbahn Pilotys stehend, hat das Gemälde doch bereits alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Künstlers, seine Vorzüge und Fehler und unter den letzteren auch die Mängel der Komposition aufzuweisen, welche ihm wie fast allen modernen, auf der Bahn des Realismus einherschrei-

tenden Historienmalern anhaften. Sobald es sich darum handelt, figurenreiche Gruppen in den Rahmen zu fassen und anzuordnen, wird stets die Hervorhebung eines Mittelpunktes nothwendig sein, der nicht bloss zu den übrigen Figuren in Beziehung tritt, sondern der auch eine dominirende Stellung einnimmt, die ihn auf den ersten Blick als das bewegende Moment der Handlung oder des Vorgangs kennzeichnet. Dieses Grundgesetz wird, wie selbstverständlich es auch ist, gerade am meisten von Piloty und seinen Schülern übertreten. Makart hat auf seinen historischen Bildern — wir erinnern nur an Katharina Cornaro und Karl V. — fast immer dagegen verstossen, und Piloty selbst ist es nur selten, streng genommen vielleicht nur ein Mal — auf der Ermordung Cäsars — gelungen, eine grössere Anzahl von Figuren so anzuordnen, dass der Blick des Beschauers sich zuerst der Hauptperson zuwendet und gezwungen wird, immer wieder zu ihr zurückzukehren. Auf dem Bilde der »Liga« spielt der ganz in den Hintergrund gerückte Herzog thatsächlich die untergeordnetste Rolle. Die gleichgiltigen Figuren im Vordergrunde, auf welche der Maler den ganzen Reichthum seiner Palette ausgegossen hat, nehmen das Interesse des Beschauers so vollständig in Anspruch, dass er für den Vorgang im Hintergrunde kaum einen Blick übrig hat. Neben diesen Mängeln der Komposition zeigte das erste grosse Historienbild Pilotys auch schon jenen verhängnissvollen Zug zum Declamatorischen und Theatralischen, der für seine ganze Schule charakteristisch werden sollte, voll entwickelt. Der Herzog und zwei Bischöfe, welche auf eine hellblauseidene Fahne mit der Schutzpatronin Bayerns deuten, als wollten sie sagen: In diesem Zeichen wirst du siegen! tragen durchaus das Gepräge von Theaterhelden, die eben eine schwungvolle Rede halten. Diese und andere Mängel hinderten die damalige Kritik nicht, den Glanz des Kolorits, die ernste Harmonie des Gesammttons, überhaupt die Virtuosität des technischen Vermögens unumwunden anzuerkennen. Wie wenig man aber auch schon damals mit der Richtung Pilotys einverstanden war, beweist der Schlusssatz einer ebenso maassvollen als feinsinnigen Kritik im »Kunstblatt« von 1854, in welchem der Verfasser, Ernst Förster, allerdings ein Cornelianer von der strengsten Observanz, sagt: »Wen Neigung und Talent auf die Wege des Naturalismus führen, der thut wohl, sie zu gehen und nur wo möglich Stoffe zu wählen, die einer solchen Auffassung nahe liegen. Aber man soll uns seine noch so glücklichen Leistungen nicht als einen Fortschritt in der Kunst preisen, deren Seele die Phantasie ist, und deren Kräfte nicht in der Nachahmung, sondern in der Schöpfung liegen.« Dieser seiner realistischen Auffassung ungleich näher lag dasjenige Bild, welches zunächst entstand und die

Stellung Pilotys innerhalb der modernen Malerei ein für alle Male sichern sollte: »Seni an der Leiche Wallensteins« (1855, neue Pinakothek zu München). Hier bot die Komposition ungleich geringere Schwierigkeiten und das Theatralisch-Pathetische war so glücklich vermieden, dass die Grösse des tragischen Moments in vollster Reinheit auf den Beschauer wirken konnte. Das Zufällige in dem Arrangement und in der Ausstattung des Zimmers, welches der Realist brauchte, um sein technisches Können in allen Farben schillern zu lassen, war hier durch die Hast des nächtlichen Ueberfalls motivirt. Die Decke ist halb vom Tisch herabgerissen und wird nur durch einen silbernen Armleuchter mit einer sich abwendenden Fortuna, dessen letzte Kerze noch einen leichten Dampf emporsteigen lässt, durch einen Himmelsglobus und eine Kassette mit Briefschaften und Urkunden festgehalten. Die Vorhänge des Bettes sind auseinandergeschlagen, und über den Todten ist, vielleicht von einem der Mörder, vielleicht von ihm selbst im Moment des Sturzes, das Betttuch gezogen. Die malerische Bravour Pilotys feierte auf diesem Bilde ihren höchsten Triumph. Wie Friedrich Pecht hervorhebt, wurde erst jetzt das Helldunkel unter die künstlerischen Mittel der Münchener Schule eingeführt. Auch in der Charakteristik des Seni offenbarte sich eine nicht gewöhnliche Kraft, ein Geist, welcher in der Menschenbrust zu lesen und eine Fluth von Gefühlen über das Menschenantlitz zu ergiessen weiss. In dem allgemeinen Enthusiasmus, den dieses Bild hervorrief, fehlte es freilich wiederum nicht an Stimmen, welche auf manches Missliche hinwiesen. Man deutete auf die fatale Linie, welche die stehende und die liegende Figur zusammen ausmachten; aber man griff doch nicht so sehr die Komposition an, als die allzustarke malerische Betonung des Beiwerks. »Ob Sammet und Seide vorlaut mitsprechen dürfen, wenn wir einem Wallenstein die letzte Ehre erweisen?« fragte ein Korrespondent des »Deutschen Kunstblatts« (1855). »Wenn es uns zehnmal versiegelt und verbrieft wäre, dass Seni in einem Sammetrock in des Herzogs Schlafgemach getreten sei, dünkte uns dennoch ein schlichterer Stoff, bei dem die Bravour des Malers sich nicht nebenbei geltend machen könnte, der einfachen Würde dieses Mannes besser anzustehen. Das selbstgefällige Beiwerk hat ja sonst noch Gelegenheiten genug, etwas für sich zu bedeuten, und die Nachbarschaft eines denkwürdigen Todten ist ein schlechter Platz für eine Industrieausstellung.« Dieselben Klagen kehren von nun an bei jedem Bilde Pilotys wieder. Bei aller Bewunderung seiner glänzenden Technik empfand man überall das Aeusserliche dieser Richtung, der es ebensosehr an idealem Schwung wie an schlichter Empfindung gebrach. Pilotys Neigung für das Düstere, Unheimliche und

Aussergewöhnliche gewann bald einen solchen Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen, dass er sich wie Delaroche mit besonderer Vorliebe in der Schilderung von Gräuelthaten und gewaltsamen Katastrophen oder von spannenden und aufregenden Momenten vor solchen Ereignissen erging. Auch nach dieser Richtung hin ist er für manchen jungen Künstler vorbildlich geworden, und besonders ist es von seinen Schülern Gabriel Max, der sich das Gebiet des Grauens und Entsetzens zu seiner Domäne erkoren hat.

Nach dem grossen Erfolge seines Wallensteinbildes wurde Piloty am 25. März 1856 zum Professor an der Akademie der bildenden Künste ernannt, und nun begann er jene umfangreiche Lehrthätigkeit, die auf die Förderung des technischen Könnens in München äusserst vortheilhaft eingewirkt hat, wenngleich er seiner ganzen Natur nach der Münchener Malerei keinen neuen geistigen Inhalt geben konnte. Regnet hat in seiner Biographie des Meisters*) die Licht- und Schattenseiten in Pilotys Lehrthätigkeit mit vollkommen richtigem Maasse gegen einander abgewogen. Als einen Vorzug Pilotys hebt er hervor, dass er die Schüler durch seine Lehrmethode nicht zwang, sich ihrer eigenen Individualität zu entäussern und der seinigen unterzuordnen, sondern dass er sich vielmehr der Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Schüler anschloss. Auf der anderen Seite gelang es ihm aber nicht immer, »auf die Erfindung der Schüler einzuwirken, ihre Phantasie fruchtbar anzuregen, ihnen den Ernst der Kunst und die Höhe ihrer Aufgabe vor Augen zu führen. Ueber der Bedeutung, welche man der Technik beilegt, wird die innerliche und bedeutsame Seite der Kunst nicht beachtet und so das Mittel zum Zweck erhoben. Innerlich geht jeder Schüler seinen eigenen Weg und beweist dadurch, dass das Band, welches Meister und Schüler umschlingt, kein geistiges ist.« Wenn man der Sache tiefer auf den Grund geht, ist mit diesen Worten zugleich die Ursache bezeichnet, weshalb die Piloty'sche Richtung nicht fortpflanzungsfähig war, sondern mit dem Tode ihres Urhebers auch erlosch. Es konnte sich zwischen ihm und seinen Schülern kein geistiger Zusammenhang bilden, weil das geistige Element in seiner eigenen künstlerischen Physiognomie einen untergeordneten Zug ausmachte. Die Neuerungen, die sich an seinen Namen knüpfen, waren ausschliesslich technischer Art. Freilich hatte er der Natur gegenüber eine andere Stellung eingenommen als die Idealisten und Stilisten, zu welchen er in Gegensatz trat. Indem er aber der Wahrheit, dem Ausdruck und dem Charakter die Schönheit und den Adel künstlerischer Gestaltung opferte,

*) C. A. Regnet, Münchener Künstlerbilder. 2 Bde. Leipzig 1871.

war seine Stellung zur Natur eine durchaus unselbständige. Als blosser Nachahmer der Natur liess er demnach die Idee, die er sich jeweilig zu verkörpern vornahm, nicht jenen geistigen Läuterungs- und Umbildungsprozess durchmachen, der immer als die höchste Vollendungsstufe im künstlerischen Schaffen angesehen werden wird. Bezeichnet er nach dieser Richtung hin in dem historischen Entwicklungsgange der Kunst einen Rückschritt, so hat er sich auf der anderen Seite die grössten Verdienste um die Fortbildung der Technik und um die Förderung der realistischen Anschauungsweise erworben. Nur gelang es ihm selten oder niemals, sein technisches Können mit den Stoffen, den Motiven, den Situationen seiner Gemälde so in Einklang zu bringen, dass das Darstellungsmotiv durch sich selbst eher auf uns wirkt als die Farbe. Seine Mittel sind ausschliesslich äusserlicher Natur: Farbe, Tonwirkung, ein glänzneder Apparat und theatralisch-pathetische Bewegungen. Er stand übrigens in seinen ersten Bildern ebensosehr nach der stofflichen wie nach der technischen Seite unter dem Einfluss der Belgier. Während die »Gründung der Liga« eine gewisse Verwandtschaft mit de Biefves »Compromiss der Edlen« nicht verleugnen konnte, zeigte »Seni vor Wallensteins Leiche« das unverkennbare Bestreben des Künstlers, mit Gallaits »Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Hoorns« zu wetteifern. Man fühlte auch seiner Zeit sehr schnell die geistige Verwandtschaft dieser beiden Leichenparaden heraus.

Auf Veranlassung eines amerikanischen Kunstfreundes behandelte er das dem Senibild zu Grunde liegende Motiv 1858 noch in einer anderen, erweiterten Fassung. Er stellte den Moment dar, wie der Leichnam von Soldaten in Gegenwart Butlers aus dem Gemache geschleift wird, während einer der Mörder, der noch im Zimmer zurückgeblieben ist, an dem seidenen Bettvorhange das Blut von seiner Hellebarde wischt. Für amerikanische Nerven mag dieser brutale Zug eine willkommene Nuance gewesen sein. In München fand man an dieser zweiten Version der unheimlichen Katastrophe ein ungleich geringeres Vergnügen als an der ersten, knapper und doch wirkungsvoller erzählten. Ungefähr in dieselbe Zeit (1856—1858) fällt die Vollendung eines zweiten figurenreichen Bildes aus der Geschichte des Herzogs Maximilian, »der Morgen vor der Schlacht am weissen Berge« (bei Freiherrn v. Frankenstein auf Schloss Uhlstadt in Franken). Unter einem Zeltdache steht Maximilian in Berathung mit seinen Feldherren. Die Entscheidung scheint eben gefallen zu sein, da bereits auf der rechten Seite des Bildes ein spanischer Mönch, Pater Dominikus de Jesu Maria, auf einem von Maulthieren gezogenen Wagen stehend, die Soldaten zum Kampfe anfeuert.

Während der Jahre 1856—1858 unternahm Piloty mehrere Reisen nach Paris, England und Italien. Das weitere Studium der französischen Schule war zwar auf seine Technik von weiterbildendem Einfluss; andrerseits aber gewann auch durch das Beispiel der französischen Maler das theatralisch-pathetische Element so sehr bei ihm die Oberhand, dass es selbst durch die erhabene, einfache Grösse Roms nicht mehr zurückgedrängt werden konnte. In Florenz war es, wo ihm nach der Erzählung Pechts zuerst die Idee zu dem grossen Nerobilde aufging, welches ihn während der nächsten zwei Jahre beschäftigen sollte. In Rom angelangt, begann er sogleich an den Trümmern alter Herrlichkeit Vorstudien, die er nicht gerade zum Vortheil der Gesammtwirkung des 1861 vollendeten Gemäldes verwerthete. Beim ersten Morgengrauen, während noch die Flammen des brennenden Roms im Hintergrunde mit dem Nebel kämpfen, schreitet der Imperator in weissem Gewande, das sich in compacten Massen mehr als nöthig um seinen Körper bauscht, das Haupt mit einem Rosenkranze geschmückt, über die rauchenden Trümmer. Sklaven mit Fackeln und bewaffnete Krieger gehen ihm voran, und mehrere Würdenträger seines Hofes folgen ihm. Gemordete Christen liegen auf seinem Wege; den Leichnam ihrer Mutter umgiebt eine Gruppe von wehklagenden Kindern. Leute aus dem Volke, die hie und da über den Trümmern emportauchen‘ blicken angstvoll auf den gekrönten Brandstifter und die Opfer seines Wahnsinns. Von neuem wiederholten sich vor diesem Gemälde die bereits öfter gehörten Klagen: allzustarke Hervorhebung der Details und der nebensächlichen Figuren. Die Bewaffneten, die dem Cäsar voranschreiten, drängen sich ungebührlich in den Vordergrund, so dass die sonst so vortrefflich und wahr charakterisirte Gestalt des Imperators unter seinen Trabanten leidet. Nicht minder aufdringlich geben sich die verbrannten Trümmer, namentlich das Relief mit der das Brüderpaar säugenden Wölfin, über das der Fuss des Kaisers gerade hinwegschreitet. Aber die Stimmungsgewalt und die koloristische Bravour verhalfen auch diesem Bilde trotz seiner empfindlichen Mängel in der Komposition zu einem grossen Erfolge, der freilich nicht von langer Dauer war. Piloty sorgte indessen bald wieder dafür, dem Streite der Parteien, der sich von Jahr zu Jahr immer lebhafter für und wider seine Schöpfungen erhob, neue Nahrung zuzuführen.

Mit dem Nerobilde schliesst in dem künstlerischen Entwicklungsgange Pilotys die Periode ab, während welcher sein Kolorit unter der Herrschaft von Rubens, van Dyck und Velazquez, besonders unter der des letzteren stand. In dem Maasse, wie er sich von den alten Meistern ab- und den modernen Franzosen zuwandte, nahmen seine Arbeiten zwar

an blendender Wirkung zu, verloren aber immer mehr an Einfachheit und Würde. Es folgte zunächst ein Gemälde aus der Geschichte Wallensteins, welches seinen verhängnissvollen Zug nach Eger darstellte. In einer Sänfte sitzt der kranke Feldherr, von seinen beiden Dämonen, von Seni und Butler, umgeben, und blickt voll trüber Ahnungen in ein offenes Grab, welches eben von zwei Todtengräbern vor den Thoren der Stadt aufgeworfen wird, denen sich der Zug bereits genähert hat. Die flaue Färbung und der Mangel an Energie und Tiefe in der Charakteristik der Köpfe schwächen leider die tragische Stimmung ab, welche sich aus dem Motive ergiebt. Noch vermochte Piloty die Buntheit nicht zu bewältigen, welche eine gefährliche Begleiterin seiner neuen koloristischen Bestrebungen war. Auf einem zweiten, im Jahre 1861 entstandenen Bilde »Galilei im Kerker« (Wallraf-Richartz-Museum zu Köln) beschäftigte er sich mit einem Beleuchtungsproblem, welches er zwar vom malerischen Standpunkte aus glücklich löste, ohne jedoch der geistigen Bedeutung seines Helden gerecht zu werden. Vor dem Strohlager seines engen Gefängnisses steht der Naturforscher und blickt auf die Linien, die er auf den Boden gezeichnet, und über die ein Sonnenstrahl, sein Bett streifend, hinweggleitet. Durch ein vergittertes Fenster im Hintergrunde blicken zwei Mönche, welche sein Treiben misstrauisch beobachten. 1862 folgte wiederum ein figurenreiches Geschichtsbild für das Maximilianeum, »Gottfried v. Bouillon und die Kreuzritter nach der Einnahme von Jerusalem zum heiligen Grabe pilgernd«, und, nachdem er noch drei Entwürfe zu historischen Kompositionen für die Façade des Maximilianeums angefertigt, welche, von Schülerhänden ausgeführt, jetzt ganz verwittert sind (die Gründung des Klosters Ettal durch Ludwig den Bayern, der Sängerkrieg Wolframs von Eschenbach mit Klingsor und die Stiftung der Universität Ingolstadt), im Jahre 1865 die »Ermordung Cäsars«, dasjenige von Pilotys Werken, welches in Bezug auf die Komposition das vollendetste ist. Hier kommt wenigstens die Hauptperson, der Dictator, welcher die Zudringlichkeiten Cimbers abwehrt, zu seinem ungeschmälerten Rechte. Ihm ordnen sich die übrigen, reich bewegten Gruppen unter, und kein störendes Beiwerk lenkt den Blick des Beschauers von dem Helden des Dramas ab. An die Bühne wird man auch hier wieder erinnert. Der Dictator thront auf seinem Sessel in völlig theatralischer Haltung; seine Bewegung ist trotz ihrer Lebhaftigkeit von vollendeter Eurhythmie, und der Brutus zu seiner Linken hat seine Pose offenbar mit vieler Mühe einstudirt. Dieser theatralische Zug, der durch die dramatisch ungemein bewegte Action eine gewisse Motivirung erhält, würde übrigens weniger schwer in's Gewicht fallen, wenn die massige

Behandlung der Gewänder, welche in breiten, gleichsam aufgeblasenen Falten die Körper umfluthen, das theatralische Element nicht noch verstärkte. Die Köpfe der Figuren tauchen, wie energisch und wahr sie auch charakterisirt sind, in diesem Gewoge von Mänteln völlig unter. Was die Komposition, Dank ihrer ursprünglichen Anlage, an Ruhe, Einheit und Klarheit gewonnen hat, büsst sie durch dieses übermässige Hervortreten des Stofflichen wieder ein. Im Uebrigen hat Piloty die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, die Virtuosität seines Pinsels, die sich sonst ziemlich beschränken musste, wenigstens an dem farbigen, kunstvoll gemusterten Mosaikpflaster der Halle zu zeigen.

Diesem, im Besitz der »Verbindung für historische Kunst« befindlichen Gemälde folgte unmittelbar eine auffallend schwache Leistung, ein »Columbus« (1866), dessen Besitzer Graf Schack in München ist. Piloty wollte hier gewisse Wirkungen des Lichts zu einem aussergewöhnlichen Trumpfe verwenden. In einer Mondnacht steht der Seefahrer auf dem Verdeck seines Schiffes, die Blicke auf eine Karte geheftet, die von einer Laterne beleuchtet wird. Grüne und rothe Reflexe eröffnen ein seltsames Kreuzfeuer gegen die wiederum äusserst theatralisch gehaltene Figur des Helden; aber diese doppelte Beleuchtung ist nicht im Stande, die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Schiffsinventar abzulenken, welches mit der Genauigkeit eines Protokollführers aufgenommen ist. Zu diesen Schwächen gesellt sich noch eine bei dem Künstler sonst ungewöhnliche Trockenheit des Kolorits und ein Mangel an plastischer Wirkung des Körperlichen. Doch besass Piloty noch genug geistige Spannkraft, um sich bald wieder in zwei 1868 entstandenen Bildern, welche im Grundgedanken mit einander verwandt sind, zu einer gewissen Höhe zu erheben. Beide verherrlichen Hoheit, Muth und Geistesgrösse einer Frau. Auf dem einen tritt die Aebtissin des Klosters von Frauenchiemsee an der Spitze ihrer Nonnen einer Rotte von Plünderern — die Scene spielt im dreissigjährigen Kriege — muthvoll entgegen (Museum zu Königsberg); auf dem andern behauptet Maria Stuart, welcher der Kanzler Elisabeths soeben das Todesurtheil verkündet hat, inmitten ihrer schluchzenden Frauen siegreich ihre Fassung. Als das letztere Bild 1869 in München auf der internationalen Kunstausstellung erschien, erfuhr es sehr abfällige Beurtheilungen. Man fand wie gewöhnlich, dass das Stoffliche sich ungebührlich in den Vordergrund dränge und den geistigen Gehalt völlig vernichte. Dieser Vorwurf ist sicherlich begründet. Auch auf diesem Bilde wird viel Komödie gespielt; insbesondere ist die Stellung des Grafen Leicester, der, schon im Gehen begriffen, sich noch einmal nach der Verurtheilten umwendet, eine unerträglich gespreizte. In der Reihe der

Werke Pilotys nimmt das Bild aber um seiner wohlabgewogenen Komposition willen einen hervorragenden Platz ein. Man fühlt das Bestreben des Künstlers heraus, sich von realistischer Zufälligkeit in der Kompositionsweise wieder loszumachen und in den Umrissen der einzelnen Gruppen jenen Reiz und Schwung der Linien zu erreichen, welche zu den Vorzügen der klassizirenden wie der romantischen Schule gehörten. Jedoch sprach sowohl auf diesem Bilde wie auf der zu gleicher Zeit entstandenen, in der Komposition erheblich schwächeren »Botschaft von der Schlacht am weissen Berge« die Farbe das erste Wort. Letzteres Bild stellt den Augenblick dar, wo der geschlagene Feldherr dem Winterkönige während eines Hoffestes die unheilvolle Nachricht bringt.

Im Jahre 1869 erhielt Piloty einen Ruf nach Berlin, wo er an die Spitze der Akademie treten sollte. Der König von Bayern legte jedoch grossen Werth darauf, dass Piloty seine Thätigkeit auch fernerhin der Münchener Akademie widmete. Seine materiellen Verhältnisse wurden nicht nur verbessert, man ging auch auf eine andere, von ihm für den Fall seines Bleibens gestellte Bedingung ein. Er hatte einen grossen Carton entworfen, welcher Thusnelda im Triumphzug des Germanicus darstellte, und diesen Carton wünschte er auf Staatskosten in Oel auszuführen. Das Gemälde, welches später in die neue Pinakothek gekommen ist, wurde im Jahre 1873 vollendet und ging zunächst zur Weltausstellung nach Wien, wo es vornehmlich durch seine ungewöhnliche Grösse und durch das glitzernde Farbenspiel, auf welches Pilotys Schüler, Hans Makart, von Einfluss gewesen war, allgemeines Interesse erregte. Doch war der Einfluss des letzteren ein schädlicher. Richtigkeit der Zeichnung hatte man selbst bei verfehlten Bildern Pilotys anerkennen müssen. Auf dem »Triumphzug des Germanicus« herrscht aber eine Flüchtigkeit der Zeichnung, die unter der Farbe die Form fast verschwinden lässt. Gerade die Hauptfigur, die an dem erhöhten Sitze des finsterblickenden Tiberius vorüberschreitende Thusnelda, leidet unter diesem Mangel am meisten. Es ist schwer, unter dem Schwall der Gewänder ein festes Knochengerüst und sichere Körperumrisse herauszufinden. Unter der Wucht der Draperien verschwindet das Körperliche. Hoheit und ungebeugten Stolz liest man in diesen Mienen nicht, nur kleinlichen Trotz, Verbissenheit und ohnmächtigen Ingrimm. So geht es durch das ganze Bild: trotz des riesigen Apparates, trotz des Massenaufgebotes von Menschen und Thieren nirgends ein Zug von wahrer Grösse. Thusnelda kommt wenigstens unter dem Tross der Gefangenen und der begleitenden Soldaten zu einer gewissen Geltung. Aber der Triumphator verschwindet im Getümmel des Hintergrundes, und der

finstre Tiberius oben auf der Tribüne, bei dessen Charakteristik der Künstler einen Anlauf zu einer tieferen, psychologischen Analyse genommen hat, ruft mit seinem schlaff auf die Brust herabsinkenden Haupte keineswegs den furchterregenden Eindruck eines Unheil brütenden Tyrannen wach. Die Einzelgruppen des Vordergrundes fesseln wie stets auch hier das Interesse der Beschauer in höherem Grade als die Hauptpersonen, deren Bedeutung nicht ausreichend wiedergegeben ist. Dem Zuge wird offenbar in symbolischer Absicht ein Bär an einer Kette voraufgeführt, und ein römischer Soldat zerrt einen greisen germanischen Barden unter dem Hohngeschrei von Weibern aus dem Volke am Barte. Und damit sich die Virtuosität des Pinsels auch wieder an glänzendem Beiwerk zeigen kann, ist links im Vordergrunde unter der ehernen Wölfin, der Amme Roms, ein Haufe von eroberten Waffen, Gefässen, Kostbarkeiten und anderen Trophäen aufgeschichtet. Freilich ergiesst sich über das Ganze ein bezauberndes Farbenspiel, in welchem nur gelbe und violette Töne zu stark vorherrschen, und die Wirkung des durch ein weisses Velarium gedeckten Sonnenlichtes ist von ausserordentlichem malerischen Reiz. Gleichwohl steht das Gemälde koloristisch nicht auf der Höhe jener Schöpfungen Pilotys, welche seinen Ruf als Maler begründet haben. Die Flauheit der Färbung machte sich stellenweise zum Schaden der Harmonie der Gesammtwirkung sehr bemerklich. Es schien fast, als wollte sich Piloty in der Farbe einem gewissen Idealismus zuneigen, den man auch in der Komposition deutlich bemerken konnte. Mit Recht wurde darauf aufmerksam gemacht, dass der Künstler in dem Streben nach monumentalem Charakter einen Aufbau der Komposition im Stile Kaulbachs versucht hatte. Woltmann fand sogar mit sicherem Blick noch andere Eigenschaften des Kaulbachschen Stils heraus: »das Streben nach rein sinnlichem Effect, besonders bei den weiblichen Gestalten, den zur Schau getragenen Schein der Grösse, nur dass Piloty alle diese Elemente nicht in dem Maasse wie Kaulbach durch den Rhythmus der Linien zu bändigen im Stande ist.« So war also der Vorkämpfer des Realismus nach fünfundzwanzig Jahren wieder zu den Hauptgrundsätzen einer Richtung zurückgekehrt, die er im Beginn seiner Laufbahn mit scharfen Mitteln bekämpft hatte. Wir haben diese Unsicherheit des künstlerischen Bewusstseins schon früher als charakteristisch für Piloty hervorgehoben. Wir haben auch die Momente aufgezählt, durch welche sich Piloty von seinen klassizirenden und romantischen Vorgängern unterscheidet. Zu einer Verschmelzung seiner Neuerungen, also zumeist seiner koloristischen Grundsätze, mit den ernsten Stilprincipien jener gebrach es ihm an der geistigen Kraft.

Seine Stellung als Lehrer wurde noch einflussreicher, als er 1874 nach dem Tode Kaulbachs zum Director der Münchener Kunstakademie ernannt wurde. Bald darauf nahm er ein grosses allegorisch-historisches Gemälde in Angriff, welches für den Festsaal des neuen Münchener Rathhauses bestimmt war. Es sollte die Personification der Stadt, Monachia, umgeben von den Allegorien der Fruchtbarkeit und der Isar, darstellen, und um sie zu mannigfaltigen Gruppen vereinigt alle Personen, welche jemals zum Ruhme der Stadt beigetragen: neben Geistlichen, Gelehrten, Kriegern und Künstlern selbst Vertreter der Brauergilde, an welchen Piloty seine realistische Gestaltungskraft erproben konnte. Das 17 Meter lange und 6 Meter hohe Bild wurde 1879 vollendet. Die Komposition schliesst sich wiederum an die Kaulbachsche Manier an, namentlich an das Reformationsbild im Berliner Museum. Aus einer Halle, deren Nischen mit Standbildern bayerischer Fürsten geschmückt sind, tritt Monachia in prächtiger mittelalterlicher Tracht, von Pagen begleitet, hervor. Auf den Stufen, die zur Halle führen, ruht links die Fruchtbarkeit, und neben ihr steht ein Brauknecht, rechts die Isar und neben ihr ein Holzflösser. An diese Mittelgruppen reihen sich auf beiden Seiten die Vertreter von Kunst und Wissenschaft, geistliche und weltliche Würdenträger, Staatsmänner, Krieger und andere Persönlichkeiten von lokalgeschichtlicher Bedeutung. War hier Piloty an ein bestimmtes Programm gebunden, welches ihm nur gestattete, den Glanz und die Kraft seines Kolorits zu zeigen, so folgte er dagegen auf einem gleichzeitig vollendeten, die »letzte Fahrt der Girondisten« zum Schaffot darstellenden Bilde völlig seinen Neigungen. Wiederum die Schilderung eines Augenblicks vor einer entsetzlichen That, welche den Beschauer zu innigem Mitgefühl bewegen, eine unheimliche Spannung in ihm erregen soll. Der Zug der Verurtheilten ist gerade vor dem Richtplatze angekommen. Im Hintergrunde erhebt sich das Blutgerüst mit der Guillotine, Leute sind beschäftigt, rohgezimmerte hölzerne Särge auf dasselbe hinaufzuschaffen, und der Henker Samson, mit einer rothen Schärpe umgürtet, stemmt in Erwartung seiner Opfer die Hände auf die Brüstung. Zwei zweirädrige Karren mit den Verurtheilten durchschneiden, von Soldaten begleitet, die Menge. In der Mitte steht Vergniaud, wie ein Bühnenheld das Haupt zum Himmel emporhebend. Ein Freund drückt seine Rechte, und an seiner linken Seite sitzt ein Abbé, der den Todgeweihten als geistlicher Trost mitgegeben ist. Auf dem Hintertheile des Karrens liegt die Leiche Valaze's, der sich erschossen hat und der gleichwohl noch guillotinirt werden soll. Einige Gamins folgen dem Wagen und stieren auf den Todten. In den Mienen des Einen flackert wohl noch ein Funke mensch-

lichen Gefühls auf, und auch auf den Angesichtern der Frauen, die sich an den Karren drängen, zeigt sich hie und da ein Zug menschlicher Theilnahme. Aber die meisten dieser Physiognomien, insbesondere die der Sansculotten, welche das traurige Gefährt bewachen, sind die Spiegel verthierter Gemüther, und innerhalb dieser Musterkarte von verkommenen Subjecten hat Piloty noch eine Steigerung zu erreichen vermocht. Rechts sitzt auf einem Gerüste eine Schaar frecher Hallenweiber, jener unter dem Namen der »Tricoteusen« bekannten Hyänen der Revolution, mit ihren Strickstrümpfen und verfolgt mit Hohngeschrei den Zug der Verurtheilten. Dass vor diesem Bilde wie vor vielen anderen Pilotys ein wirkliches Mitgefühl mit den Opfern nicht aufkommt, liegt nicht bloss an der Kälte seines Wesens, welche es im Allgemeinen erklärt, dass die letzte Wirkung bei ihm fast immer ausbleibt, sondern auch daran, dass er einen zu kleinen Maassstab gewählt hatte und dass die zahlreichen Figuren bei der Buntheit des flauen, hie und da sogar süsslichen Kolorits den Gesammteindruck des Bildes unruhig machten. Um die ganze Tiefe und Harmonie seiner Färbung zu entfalten, bedurfte Piloty eines monumentalen Maassstabes, und so erzielte selbst ein Gemälde wie »Die klugen und thörichten Jungfrauen« (1881) trotz seines Mangels an geistigem Leben, trotz der grossen Oberflächlichkeit der Charakteristik eine bedeutendere Wirkung, weil Piloty mit breiten Farbenflächen operiren konnte, welche für die Harmonie des Ganzen eine sichere Grundlage schufen. Seine drei letzten Schöpfungen »Unter der Arena« (1882), »Der Rath der Drei in Venedig« (1885) und »Der sterbende Alexander empfängt die Huldigungen seines Heeres« (unvollendet, Berliner Nationalgalerie) sind wieder Niederschläge jener Grundstimmung, welche Pilotys künstlerisches Schaffen von Anfang bis zu Ende beherrschte. Wie bei dem Thusneldabilde die Reflexe Makartschen Farbenzaubers auf seinen Weg fielen, so gehört das Bild »Unter der Arena« jener geistigen Richtung an, deren Hauptvertreter Pilotys Schüler Gabriel Max ist. Auf einer derben Planke hat man die Leiche einer jungen, rührend schönen, von den wilden Thieren des Circus getödteten Christin in eines der unterirdischen Gewölbe herabgelassen. Ein Zug von Augurn ist an der Leiche vorübergeschritten, und der letzte von ihnen, ein junger Mann mit edlen Zügen, ist sinnend stehen geblieben und wirft einen Blick voll schmerzlicher Theilnahme auf die bleiche Märtyrerin. Für die Darstellung solcher Gemüthsaffekte reichte Pilotys Kraft gerade aus, und so gehört dieses Bild zu den wenigen Schöpfungen des Meisters, welche einen reinen Eindruck hinterlassen und auch über die bloss äusserliche Wirkung hinausgehen. Auf dem erwähnten Bilde aus der venezianischen Geheim-

geschichte, auf welchem drei gedungene Banditen unter Vorweisung blutbefleckter Kleidungsstücke den Lohn für eine im Auftrag des Raths verübte Mordthat empfangen, hat der Maler in der Absicht, das Unheimliche des Vorgangs zu erhöhen, die Charakteristik der Köpfe fast bis zur Grimasse gesteigert. Dass er trotz des schweren Leidens, welches seine Körperkraft in den letzten Jahren untergrub und seinem Leben am 21. Juli 1886 ein Ende machte, an seinem künstlerischen Vermögen bis zuletzt nicht die geringste Einbusse erlitten hatte, beweist das grosse Bild, welches den Meister in der Berliner Nationalgalerie vertritt, der Tod Alexanders des Grossen. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Seelenmalerei niemals Pilotys Stärke gewesen, wird man keinen Anstoss daran nehmen, dass die Gestalt der Hauptperson oder eigentlich nur der Kopf derselben unvollendet geblieben ist. Dieses von der typischen Löwenmähne umrahmte Antlitz sieht wie geisterhaft verschleiert aus, das noch Unbestimmte in der Ausführung erhöht nur die tragische Wirkung, die bei einer völligen Vollendung und Durchführung des Kopfes vielleicht gar nicht erreicht worden wäre. Jetzt ruht auf dem Lager des Sterbenden der Schauer des Todes, und die Gewalt desselben ist so sieghaft, dass dadurch gegen den prosaischen Realismus der Figuren im Vordergrunde ein Gegengewicht geboten wird. Weder die am Lager des Gatten stehende Roxane, noch die Aerzte, Sklaven und Pagen, welche das Lager trauernd oder in mechanischer Dienstverrichtung umgeben, zeigen eine lebhaftere oder tiefere Empfindung. Die Nebenpersonen sind es wieder, welche das Hauptinteresse des Beschauers in Anspruch nehmen, die den Vordergrund füllenden Vertreter des Heeres, welche in vollem Waffenschmuck in die Halle strömen, um die Hand ihres sterbenden Feldherrn zu küssen. In der malerischen Wiedergabe ihrer äusseren Erscheinung hat Piloty noch einmal das Höchste seines Könnens entfaltet. Es war der Abschiedsgruss eines Meisters, der seine künstlerischen Grundsätze bis zum letzten Augenblicke mit zäher Beharrlichkeit vertheidigt hatte und sterbend die Genugthuung mitnehmen konnte, eine Schule begründet zu haben, deren Mitglieder nicht nur für den weiteren Entwicklungsgang der deutschen Malerei bestimmend waren und sind, sondern die auch in fremden Ländern verbreitet und gelehrt haben, was von Piloty zu lernen war.

3. Die Schule Pilotys.

Unter den zahlreichen Schülern des Meisters treten zwei in den Vordergrund, weil sie bestimmte Richtungen der Kunst Pilotys weiter ausgebildet und bis zur höchsten Blüthe gebracht haben und deshalb in

engerem Zusammenhange mit dem Haupte der Schule stehen als die übrigen: Hans *Makart* und Gabriel *Max*.

Makart hat mit seinem Lehrer das Schicksal getheilt, bei Lebzeiten ebenso enthusiastisch bewundert wie heftig angegriffen zu werden, nur dass sich vor seinen Werken Abscheu und Bewunderung noch in erheblichem Maasse steigerten, weil er Piloty an Kühnheit, an tollem Wagemuth und an Genialität übertraf, wenngleich letztere nur ganz einseitig zum Ausdruck kam und sich nur selten zu völlig harmonischen Schöpfungen abklärte. Sein früher Tod hat die Kämpfe, die sich seit dem Erscheinen der »Modernen Amoretten« und der »Pest von Florenz« vor einem jeden seiner Gemälde entspannen, zur Ruhe gebracht, und aus dem Für und Wider der Meinungen lässt sich heute schon ein richtiges Bild von der Bedeutung eines Künstlers gewinnen, welcher nicht nur für einen beträchtlichen Zeitraum der neueren Kunst in Deutschland und Oesterreich charakteristisch und typisch geworden ist, sondern auch zahlreiche andere Künstler, Architekten, Bildhauer und Maler, in den Bannkreis seines zauberischen Talents gezogen hat.

Am 28. Mai 1840 zu Salzburg als der Sohn eines Schlossbeamten geboren, welcher künstlerisch begabt war und auch Bildnisse zu zeichnen und Landschaften zu malen verstand, wurde Hans Makart nach dem frühen Tode des Vaters von seiner Mutter und einem Oheim erzogen, der ebenfalls die Kunst übte und auch Zeichenunterricht ertheilte*). Von ihm erlernte der junge Hans die Anfangsgründe der Kunst, die er dann noch durch den Zeichenunterricht auf der Realschule, auf welcher er freilich nicht viel mehr profitirte, und durch seine Theilnahme an den Uebungen einer Gesellschaft von Dilettanten erweiterte. In letzterer erregten seine Kompositionsversuche ein so lebhaftes Interesse, dass die Seinigen beschlossen, ihn zur ferneren Ausbildung auf die Kunstakademie nach Wien zu schicken. Er war jedoch nur wenige Monate des Jahres 1858 Schüler der Malervorbereitungsschule. Dann verliess er die Hauptstadt, einerseits weil ihm die Lehrer der Akademie nicht behagten, andrerseits weil er die Kosten eines längeren Aufenthalts nicht bestreiten konnte und weil er sich auch mit dem Gedanken trug, Graveur zu werden. Er kehrte nach Salzburg zurück, und hier trat eine entscheidende

*) Ueber die Jugend- und Entwicklungsgeschichte Makarts hat zuerst C. v. Lützow in der »Zeitschrift für bildende Kunst« XXI. S. 181—193 und 214—222 (Hans Makart. Ein Beitrag zur Charakteristik; auch als Sonderabdruck erschienen, Wien 1887) authentische Mittheilungen gemacht, auf denen sich die obige Darstellung stützt. Vgl. auch Pecht, Deutsche Künstler, II. S. 340—379.

Wendung in seinem Lebenswege ein. Einige seiner Zeichnungen gelangten zur Kenntniss des kunstliebenden Fürstbischofs von Salzburg, Maximilian von Tarnoczy, und mit dessen Unterstützung gelangte Makart nach München, wo er jedoch wegen Mangels an Platz erst 1861 in Pilotys Atelier Aufnahme fand. Wenn er auch mit mancherlei Entbehrungen zu kämpfen hatte, so kam sein eigenthümliches Talent in der neuen Umgebung, in dem überaus fördernden Verkehr mit Piloty, welcher in dem jungen Mann bald die grosse malerische Begabung erkannt hatte, sehr schnell zum Durchbruch, wozu schon 1863 unternommene Reisen nach London, Paris und Italien wesentlich beitrugen. Seine ersten Schritte machte er freilich in dem von Piloty gezogenen Stoffkreise. In den Jahren bis 1866 entstanden Skizzen und Zeichnungen nach Motiven aus dem dreissigjährigen Kriege, wie »die Nacht nach der Schlacht bei Lützen«, »Pappenheims Tod«, »Gustav Adolfs Einzug in München«, »Ueberfall eines Marodeurlagers durch Reiterei«, Illustrationen zu Uhlands Gedichten, ein Genrebild aus der Zeit der französischen Revolution »Lavoisier im Gefängniss« und andere Werke, die nicht bloss in Bezug auf die Wahl der Gegenstände, sondern auch in der ganzen Behandlung, der starken Betonung des Stofflichen den realistischen Geist Pilotys athmeten. Gelegentlich ging er aber auch schon um diese Zeit seinen eigenen Weg, der ihn zu einer immer grösseren Hervorhebung des koloristischen Moments gegenüber dem formalistischen und zuletzt zu einer gewissermaassen musikalischen Behandlung der Farbe führte, weshalb ihn seine Bewunderer gern mit seinem Landsmann Mozart verglichen, obgleich Makart, wenn solche Vergleiche zwischen Malerei und Musik überhaupt statthaft sind, eher eine gewisse Verwandtschaft mit dem romantisch-phantastischen, gleich ihm mit gewaltigen Massen arbeitenden Wagner aufzuweisen hat. In Bildern wie »der Ritter und die Nixen« in der Schackschen Galerie in München, der »Elfenkönigin« nach einem Heineschen Gedicht und den »weiberraubenden Centauren« in der Sammlung des Grafen Raczynski in der Berliner Nationalgalerie, einer »Leda« und einer Landschaft mit römischen Ruinen kam die Eigenart Makarts, den farbigen Gesammteindruck wie eine Vision, wie einen lyrischen Akkord ohne bestimmten Inhalt zu behandeln und daneben alle Einzelnheiten der Form bis auf's Aeusserste zu vernachlässigen, zum Durchbruch. Bezeichnend für die Empfindungen, welche Makarts Eigenthümlichkeit damals und bald darauf, nachdem sie sich voll entfaltet hatte, nicht bloss in der Menge, sondern auch in gebildeten Kunstfreunden hervorrief, sind die Worte, mit denen Graf Raczynski in dem Verzeichniss seiner Sammlung jene beiden, in ihrem Inhalte schlechterdings nicht zu enträthselnden

Bildchen begleitete. »Makart selber, sagt er, bezeichnet das Bild (die Elfenkönigin) als eine Farbenskizze. Als solche darf es verworren und unverständlich sein. Das ist es auch für mich; aber der Farbenglanz und die Gesammtwirkung entzücken mich . . . Auch ist es übermässig toll, nichtsdestoweniger das Werk eines Genies, wie es deren wenige gegeben hat . . . Bei den Centauren genirt mich am meisten die vergebliche Mühe, welche ich mir gebe, um viele der Glieder und Köpfe an ihre rechtmässigen Besitzer zu vertheilen und zu errathen, ob sie wirklich das sind, wofür ich sie halte. Man möchte beinahe das Entstehen des Gemäldes dem wüsten Traume nach einer Orgie zuschreiben. Ueberhaupt muss ich gestehen, dass bei den mir bekannten Werken Makarts der erste Eindruck für mich fesselnd und bezaubernd ist, dass seine Bilder die Prüfung unwiderstehlich provociren, und dass, wenn ich einmal soweit gekommen bin, die Abkühlung nicht ausbleibt . . . Ich verstehe das Bild nicht, bin aber nichtsdestoweniger davon entzückt.«

Diese Entzückung steigerte sich zu einem allgemeinen fieberhaften Taumel, vor dem nur wenige besonnene Kunstrichter zu warnen versuchten, als Makart kurz nach einander seine beiden ersten Trümpfe ausspielte, die »modernen Amoretten« und die »Pest in Florenz«. Schon in den Jahren 1862 bis 1863 hatte sich Makart in einer Phantasie für dekorative Zwecke versucht, welche eine Siesta venezianischer Patrizier darstellte, und eine gleiche Absicht leitete ihn bei der Komposition jener beiden Bilder, die freilich in ihrem Inhalt wie in ihrer Darstellung von allem Herkömmlichen so sehr abwichen, dass die Bewunderung wie die Entrüstung, die sie überall hervorriefen, gleich berechtigt waren. Die »modernen Amoretten«, als Dekoration einer architektonisch gegliederten Wand gedacht und danach aus drei Theilen, einem Mittelbilde in Hochformat und zwei niedrigeren, aber dafür breiteren Seitenbildern bestehend, sind eine heitere Vereinigung von halbwüchsigen Mädchen, welche mit einander und mit nackten Genien in üppiger Waldespracht tanzen und spielen, nach Makarts Absicht ein Spiegelbild unschuldigen Lebensgenusses, in Wahrheit aber ein Zerrbild, weil dem Künstler die Naivetät der Anschauung fehlte, welche derartigen Schilderungen der Sinnesfreude das Gepräge keuschen Reizes verleiht. Schon diese Mädchen und Kinder trugen den Zug altkluger Koketterie und greisenhafter Lüsternheit an sich, welcher für eine ganze Reihe von Makarts Schöpfungen charakteristisch wurde. Immerhin muss anerkannt werden, dass der Künstler mit diesem Bilde den Blick in eine Welt eröffnete, welche seine eigene Phantasie geschaffen hatte und nach deren Muster er die nüchterne Welt, die ihn umgab, umzugestalten im Sinne hatte. Das

schaale Einerlei des Alltagslebens sollte durch die Wunder der Kunst zu einem Tempel ausgebaut werden, in welchem ein unablässiger Farbenrausch die Geister in angenehmer Erregung, aber ohne zu ernste Anstrengung erhält, und der Erreichung dieses Ideals widmete er seine Kunst, indem er zugleich die Form seines eigenen Lebens nach demselben zu gestalten suchte.

Hatten die modernen Amoretten wenigstens in der Komposition den Vorzug der Klarheit und Verständlichkeit, so entzieht sich die »Pest von Florenz« oder »die sieben Todsünden« im Ganzen wie im Einzelnen einer Erläuterung. Als das ebenfalls dreitheilige Bild 1868 eine Wanderung durch die Hauptstädte Europas machte, erregte es gleichwohl durch die Gluth seiner Farbe und das berauschende Uebermaass unverhüllter Sinnlichkeit einen Sturm des Entzückens. Dem wilden Durcheinander von nackten Leibern, Gliedern, Stoffen und Geräthen suchte man sogar einen sittlichen Gedanken unterzulegen, welchen der Künstler selbst vielleicht nicht einmal gehabt hat. Wenigstens ist Makart später niemals als Moralprediger aufgetreten. Ihm war es nur um die Wiedergabe des farbigen Scheins zu thun, und so wird er auch mit der »Pest in Florenz« keinen tieferen Sinn verbunden haben. Weit entfernt, die Erzählung des Boccaccio zu einem historischen Sittenbilde zu benutzen, gab der Künstler vielmehr in seinem Gemälde, wie es C. von Lützow treffend charakterisirt, »eine freie Phantasie über den Sinnengenuss und dessen wüstes Ende, eine moderne »Trilogie der Leidenschaft«, deren drei Sphären, Börse, Bad und Bacchanal, in einer Fülle durcheinander wogender Gestalten, Geldgier und Wollust mit Blutdurst und Grausamkeit gepaart, in visionartiger, farbenreicher Darstellung an uns vorüberziehen.« Wie gross auch der Einfluss war, welchen dieses Bild auf die Entwicklung und Ausbildung des Kolorits innerhalb der deutschen Malerei übte, so liegt seine geschichtliche Bedeutung nicht bloss darin, sondern vornehmlich in dem Umstande, dass Makart »an die Stelle der Erzählung die poetische Erfindung wieder in ihr Recht einsetzte« und damit gegen den realistischen Grundzug der Münchener Schule ein gewissermaassen idealistisches Gegengewicht lieferte. Auch in Makarts Schaffen selbst muss man seinen freien poetischen Erfindungen fast durchweg den Vorzug vor solchen Kompositionen einräumen, welche sich an geschichtliche Vorgänge oder an Motive aus Dichtern anlehnen.

Im Frühjahr 1869 erhielt Makart einen Ruf nach Wien, wo ihm auf Staatskosten freie Wohnung mit Garten und Atelier zur Verfügung gestellt und letzteres ganz nach seinen Wünschen eingerichtet wurde. Dieses Atelier gewann, wie Lützow berichtet, »durch die verschwende-

rische Pracht- und Kunstliebe des Meisters mehr und mehr den Charakter eines malerisch angeordneten Museums, welches der Phantasie Makarts den Apparat seiner Hilfsmittel und Vorbilder zu bequemer Benutzung darbot, in dem sich ihm die eigene Existenz und die glänzende Geselligkeit, mit welcher er sich umgab, in ein farbenschimmerndes Kunstwerk verwandelte.« In Wien fand er erst den geeigneten Boden für seine im Dienste schrankenloser Sinnlichkeit stehende Kunst. Hier kam ihm der empfängliche Sinn einer fröhlichen, leichtlebigen Bevölkerung entgegen, welche in ihm den Mann verehrte, der ihren Phantasieen und Träumen von Wohlleben und Schwelgerei Gestalt verlieh. Aber man darf nicht sagen, dass Makart mit seiner Uebersiedlung in die Stadt der »modernen Phäaken« süssem Nichtsthun sich ergab und nur seine Freude an der Veranstaltung glänzender Feste fand. Er entfaltete im Gegentheil eine fieberhafte Thätigkeit, welche nicht wenig dazu beigetragen zu haben scheint, seine physische Kraft lange vor der Ermattung seiner geistigen zu erschöpfen. Die Bauthätigkeit Wiens, welche seit dem Ende der sechziger Jahre einen lebhaften Aufschwung genommen hatte, stellte ihm umfangreiche Aufgaben, und er erwies sich als rechten Mann am rechten Platze. In einem Zeitraume von vierzehn Jahren sind mehr als hundert meist sehr grosse Bilder und zahllose Skizzen und Entwürfe architektonischer und kunstgewerblicher Art aus seinem Atelier hervorgegangen, und man konnte dabei die erfreuliche Beobachtung machen, dass seine Flüchtigkeit und Nachlässigkeit in der malerischen und zeichnerischen Behandlung in dem Grade abnahmen, als seine Produktion in die Breite ging.

Das erstere grössere Werk, welches Makart in Wien ausführte, die »Abundantia«, bezeichnet freilich einen Rückschritt gegen die »sieben Todsünden«. Auf zwei langen Tafeln wälzten sich unreife Knaben zwischen lüstern blickenden, halb nackten Frauengestalten umher, deren aufgeschwemmte Gesichtszüge von hässlichen Leidenschaften entstellt waren. Das Fleisch dieser Damen hatte gelbe, grünliche und bläuliche Töne. Es hatte den Anschein, als lagerte der Moderduft auf den ungefügen Gliedern, die meistentheils falsch in die massigen Körper eingesetzt waren. Das eine dieser Bilder sollte die Ueberfülle der spendenden Mutter Erde in ihren Produkten symbolisiren. Die Früchte der Bäume und des Feldes vermischten sich zu einem malerischen, aber bedeutungslosen Ensemble mit den Figuren, deren Bedeutung ebenfalls unklar blieb. Auf dem anderen Bilde war wenigstens durch einen Fischzug, der eine reiche Beute von den Schätzen des Meeres ergab, eine Spur von geistigem Zusammenhang in das lose Nebeneinander hineingebracht. Im Ganzen aber

ist diese »Abundantia« nichts mehr als ein riesiges phantastisches Stillleben, auf welchem menschliche Glieder dieselbe Rolle spielen wie rothwangige Aepfel, schwellende Pfirsiche, Trauben und todte Fische. Die malerische Behandlung entsprach dem dekorativen Zweck der Gemälde: roh und flüchtig, aber wiederum von berauschendem sinnlichen Effekt. Der Eindruck dieses Bildes war ein bei weitem nicht so mächtiger wie der der »Todsünden«. Trotzdem dass die Zeit, in welcher dasselbe seine Runde durch Deutschland machte, die Zeit des Goldregens nach dem Kriege, viel günstiger war, als die zahme, nüchterne Epoche des langsamen Aufstrebens zwischen 1866 und 1870, folgte auf den Rausch schnell die Ernüchterung. Die »freie Sinnlichkeit« der »Todsünden« hatte auf der »Abundantia« bereits einen Stich, einen faulen Beigeschmack erhalten. Die widrige Leichenfarbe liess sich nicht so leicht hinwegdisputiren wie ein mangelhaft gezeichneter Körpertheil. Man fing bei aller Bewunderung des Kolorits, insbesondere des berühmten »Makartroth«, bereits an, von genialer Verirrung zu sprechen. Aber der Künstler arbeitete um diese Zeit schon an einem Bilde, welches den üblen Eindruck der Abundantiabilder wieder verwischen und seinem Schöpfer den Namen eines modernen Paul Veronese eintragen sollte, an der »Huldigung Venedigs vor Katharina Cornaro« (1873, Berliner Nationalgalerie). Im Widerspruch mit den geschichtlichen Thatsachen — die venezianische Patrizierstochter vermählte sich 1470 mit Jacopo II. von Lusignan, König von Cypern, — verlegte Makart, dem es übrigens trotz seiner Vorliebe für glänzende Trachten an echt historischem Sinne fehlte, den von ihm frei erfundenen Vorgang in die Blüthezeit des 16. Jahrhunderts, in welcher bereits die Schöpfungen eines Sansovino, eines Tizian und eines Veronese die Königin der Adria schmückten. Auf diese Zeit deuten die prunkvollen Kostüme und die Palastarchitektur, welche die Folie zu dem bunten Aufzuge bildet, der sich der auf dem Podest einer Treppe thronenden Katharina gabenbringend naht. Der reine Genuss, welcher diese nach jeder Hinsicht reifste Schöpfung Makarts in dem Beschauer hervorruft, wird leider durch die Hauptfigur getrübt. Wenn wir auch nicht auf dem historischen Datum bestehen wollen — Katharina war damals 26 Jahre alt —, so dürfen wir doch in der venezianischen Patrizierstochter, welcher der greise Beherrscher von Cypern eine Königskrone zu Füssen legte, eine hoheitsvolle Gestalt mit anmuthigen, jugendlichen Zügen erwarten, und nicht eine so herbe, strenge Jungfrau mit hohlen Augen und fahlem Teint, die an einen ausgebrannten Vulkan erinnert. Die reiche Fülle wohlgelungener Nebenfiguren entschädigt einigermaassen für die missglückte Hauptperson. Hinter der jungen, in

Goldbrokat gekleideten Königin steht unter rothem Baldachine der Vater Katharinas im Purpur der Senatoren, ernsten Auges auf die Frauen und Jungfrauen blickend, welche sich seiner Tochter huldigend nahen. Sein edler Kopf mit kurzgeschorenem Haar und scharfgeschnittenen Zügen, auf dessen Stirn das gedämpfte Sonnenlicht fällt, ist den prachtvoll energischen Senatorenköpfen eines Tizian und Tintoretto nachgebildet; auch die meisten übrigen Köpfe erinnern an altvenezianische Typen oder die modernen Modelle sind doch wenigstens soweit stilisirt, dass sie von den Renaissancekostümen nicht disharmoniren. Durch die vornehmen Damen, die sich ihrer zu hoher Würde gelangten Landsmännin mit kostbaren Geschenken und Blumenspenden nahen, die ehrwürdigen Nobili und das bunte Volk Venedigs, braune Asiaten und Afrikaner, durch alle geht ein einheitlicher Zug, ein einheitliches Interesse, welches der Geschlossenheit der Komposition zu Gute kommt, die sich auch durch eine bei Makart nicht gewöhnliche Klarheit auszeichnet. Wenn auch nicht alle Figuren und Gliedmaassen bis ins Einzelne korrekt durchgezeichnet sind, so stört doch nirgends eine grobe Nachlässigkeit die Harmonie des Ganzen. Einzelne Köpfe sind von bezaubernder Schönheit, aber allen fehlt geistiges Leben und individuelle Beseelung. Es sind schöne Masken, ein glänzender Karneval, auf welchem unser Auge mit Wohlgefallen ruht, ohne dass auch nur eine Saite in unserem Herzen berührt würde. Als Kolorist hat Makart jedoch auf diesem Bilde seine glänzendsten Trümpfe ausgespielt. Alle Farben, an der Spitze das purpurne Roth in seiner tiefen, edelsteinartigen Leuchtkraft, das lichte Gelb, das Olivengrün der Sammetkleider, das saftige Blau des Himmels, strahlen in ungebrochener Kraft und sind zu einem vollen Akkord zusammengestimmt, der in gleicher Stärke durch das ganze Bild klingt. Fehlt den Köpfen auch der geistige Ausdruck, so sind sie doch ziemlich plastisch modellirt und zu voller Wirkung herausgearbeitet. Der Maler dieses Bildes konnte also wohl, wenn man von dem geistigen Gehalt und der naiven Grazie absieht, als ein moderner Nachfolger Paolo Veroneses gelten. Aber seine Kraft reichte nicht aus, auch nur diesen Ruhm auf die Dauer zu bewahren.

Da Makart schnell der gefeierte Maler der österreichischen Aristokratie und der Finanzwelt wurde, konnte es nicht ausbleiben, dass er auch zahlreiche Bildnissaufträge erhielt. Aber keiner der Portraitirten konnte nach Empfang seines Bildes mehr behaupten, als dass er eine röthlich, violett, bräunlich oder grünlich strahlende Leinwand erhalten hatte, auf der nach des Malers Versicherung u. a. auch sein werthes Ich konterfeit sein sollte. Im günstigsten Falle konnte sich der Besitzer an einzelnem, mit höchster malerischer Bravour durchgeführtem Beiwerk

vergnügen und sich schliesslich mit dem Bewusstsein trösten, einen echten Makart sein eigen heissen zu können. Makarts skizzenhafte, jegliche Form als nebensächlich behandelnde Art befähigte ihn zu allerletzt zum Portraitmaler. Wir sehen dabei von dem empfindlichsten Mangel seiner Kunst ab, von der totalen Unfähigkeit, in den Zügen des Gesichts das geistige Leben wiederzuspiegeln. Selbst wenn er einmal bei solchen Portraitaufgaben ernstlich bestrebt war, durch Zeichnung und Formengebung den Gesammteindruck eines Kopfes in seiner wirklichen Erscheinung festzuhalten, so überwucherte die brillante koloristische Behandlung des gewöhnlich phantastischen Kostüms derartig den armen Kopf, dass derselbe gar nicht zur Geltung kam. Seine hervorragendsten Bildnisse sind diejenigen des Grafen Eugen Zichy, der Sängerin Tagliana, der Schauspielerin Frau Wolter als »Messalina«, der Frau Baronin Teschenberg, der Frau Gräfin Duchatel und der Frau Gräfin Waldberg v. Wartenberg, an welchem letzteren ein feinsinniger Beurtheiler bereits die bedenkliche Genialität Berninis konstatiren konnte. Dass Makart bei allen diesen Bildnissen niemals den natürlichen Fleischton traf, sondern der Wirklichkeit stets seine eigene Empfindung unterlegte, war nur die Folge seiner willkürlich-subjektiven Anschauung, welche man mit Rücksicht auf die Dargestellten nicht immer eine idealistische nennen kann.

Seinem Hange zur dekorativen Malerei gab Makart nach Vollendung der »Katharina Cornaro«, deren verhältnissmässig grosse Strenge in der Komposition und Detailbehandlung ihm eine gewisse Zurückhaltung auferlegten, wieder voll nach, indem er einen grossen, aus acht Gemälden bestehenden Cyklus unter dem gemeinsamen Titel »Der Erde und des Meeres Gaben« schuf, auf welchem er den Gedanken, der den Abundantiabildern zu Grunde lag, weiter ausspann. In keiner zweiten Arbeit zeigte sich die Makartsche Art von einer so widerwärtigen Seite, wie hier. Wir sehen wiederum nackte, überreife Frauen, die ihre Glieder in allen erdenklichen, zum Theil physisch unmöglichen Positionen zur Schau stellen, und körperlich unreife Knaben mit den Mienen übersättigter Lebemänner, alle beladen mit Früchten, Fischen, Muscheln und Perlen. Im Grossen und Ganzen roh und flüchtig behandelt, sind diese Bilder nur da feiner ausgeführt, wo es ihrem Schöpfer auf einen grobsinnlichen Effekt ankam. So ist z. B. hie und da die Rückenpartie einer Schönheit im Makartschen Sinne sehr zart und sauber, mit grossem Raffinement modellirt und abgetönt; hie und da erfreut sich auch eine Gewandpartie oder ein besonders glänzender Schmuckgegenstand einer sorgfältigeren Ausführung; in Summa haben wir es jedoch hier mit einer Schöpfung zu thun, die aus demselben Sumpfe emporgewachsen ist, wie

die »sieben Todsünden« und die »Abundantiabilder«, die mit allen Mitteln, erlaubten und unerlaubten, auf die Sinne einstürmt.

In die Jahre 1873—76 fällt eine Reihe von Gemälden und Skizzen, deren Stoffe der klassischen Mythologie, der antiken Geschichte und den Sagen des Mittelalters entnommen sind. Als Makart den Auftrag erhielt, eine Skizze zum Vorhang für das neuerbaute Wiener Stadttheater zu entwerfen, ging man sicherlich von der Ansicht aus, dass eine solche Aufgabe der eigenthümlichen Begabung des Künstlers wie kaum eine andere entsprechen würde. Makart entwarf auch eine Reihe von Skizzen, deren Mittelpunkt Titania nach Shakespeares Sommernachtstraum einnahm; aber vor lauter Farbenexperimenten blieb die erhoffte dekorative Wirkung schliesslich in grünen und blauen Tinten, durch welche der Maler Luft und Terrain andeuten wollte, stecken. Auf der höchsten, für ihn erreichbaren Höhe zeigte sich Makarts Dekorationstalent dagegen in zwei um das Jahr 1875 entstandenen Kompositionen, »Bacchus und Ariadne im Triumphzug« (bei Herrn J. Duncan in London) und »Kleopatra auf dem Cydnus« (in der Stuttgarter Staatsgalerie). Auf seine Komposition hin betrachtet bezeichnete der Bacchuszug freilich einen Rückschritt gegen die »Katharina Cornaro«. Die beiden Hauptfiguren sind die schwächsten des ganzen Bildes. Offenbar hat das Gefolge des dionysischen Paares, Bacchantinnen, Satyrn, Kentauren und Tritonen — der Schauplatz ist an den Meeresstrand verlegt — den Künstler mehr interessirt. Insbesondere hat ein feister Silen neben dem Wagen der Ariadne etwas von der göttlichen Lebensfülle eines Rubens. »Es sind auch bei diesem Werke, sagt ein einsichtsvoller Beurtheiler, wieder nur Einzelheiten, die uns voll befriedigen können, es ist die stupende Beherrschung der malerischen Mittel, welche unsere Bewunderung erweckt; aber zum ungetheilten Genuss, wie ihn das wahrhafte Kunstwerk erzeugt, in welchem Geistiges und Sinnliches zur vollen Schönheit sich vereinigt haben, gelangen wir nicht.« Die Geschichte der Kleopatra beabsichtigte Makart anfangs in einem grösseren Cyklus zu behandeln. Schon 1865 hatte er eine kleine »Kleopatra« gemalt, und zehn Jahre später vollendete er das berauschende Prachtstück der Stuttgarter Galerie, die dem Antonius entgegenfahrende Kleopatra auf dem Cydnusstrome nach der Schilderung Shakespeares. Die Barke der ägyptischen Zauberin, die als Venus auf einem blumengeschmückten Ruhebette lagert, während ein als Amor ausstaffirter Knabe gleichsam als Lenker am Kiele steht, wird von braunen Sklaven am seichten Ufer vorwärts bewegt. Zwei halbnackte Dienerinnen, welche ihre blendende Rückseite dem Beschauer zukehren, werden von kräftigen Armen neben dem Boote ihrer Ge-

bieterin durch das Wasser getragen. Ebenfalls in diese Zeit fällt ein drittes figurenreiches Bild »Siesta am Hofe der Mediceer«, eine im Ganzen erfreuliche Schöpfung des Künstlers, auf der uns einige florentinische Typen des sechzehnten Jahrhunderts in glücklicher Nachbildung vorgeführt werden.

Im Winter 1875—76 unternahm Makart eine Reise nach Aegypten, von welcher er mit einer Reihe von Studien heimkehrte, die er zum Theil als Einzelfiguren und Gruppen, zum Theil bei grösseren Kompositionen verwerthete. Wenn es ihm nur darauf ankam, an den bunten Trachten des Orients seinen Farbensinn zu kräftigen und seine Farbenskala zu erweitern, so hat er seinen Zweck, wie die »ägyptische Tänzerin«, die »Truthahnverkäuferin«, der »Mameluken-Emir«, »wasserschöpfende Aegypterinnen«, »nubische Frauen«, die »betende Araberin« beweisen, erreicht. Aber nach den Versicherungen von Kennern ägyptischen Lebens fehlte es ihm an dem Scharfblick für das Ethnologische, mit welchem derartige Racefiguren als Studienobjekte gesehen sein wollen. In seinem richtigen Fahrwasser fühlte er sich erst wieder in freien Schöpfungen der Phantasie, wie in der »Jagd auf dem Nil« und dem »Tod der Kleopatra«, während er bei der Verkörperung von Gestalten und Szenen aus Dichtern, bei welchen er seiner schrankenlosen Subjektivität folgte, meist heftigem Widerspruch begegnete. Aus der letzteren Gruppe von Bildern sind eine »Ophelia«, »Romeo und Julia« (Balkonszene), »Faust und Margarethe«, »Tannhäuser und Venus«, der »Walkürenritt« und acht Szenen aus dem »Ring der Nibelungen« hervorzuheben.

Noch einmal nahm Makart einen Aufschwung zur Historienmalerei, indem er in einer Komposition von grösstem Maassstabe den »Einzug Karl V. in Antwerpen« (1877 vollendet, Kunsthalle zu Hamburg) schilderte, angeblich nach einer Notiz aus Dürers Tagebüchern, in Wahrheit aber mit willkürlicher Auslegung der geschichtlichen Ueberlieferung. Wenn letztere zu erzählen weiss, dass man nach der freien Sitte der niederländischen Städte auf einem zu Ehren des jungen Kaisers errichteten Triumphbogen fast völlig unbekleidete Mädchen als Personifikationen von Tugenden und anderen Allegorien aufstellte, so lässt Makart fünf nur von dünnen Schleiern umflossene, im übrigen nackte Jungfrauen dem zu Pferde sitzenden Kaiser, der die anmuthigen Gestalten keines Blickes würdigt, blumenstreuend durch das Getümmel des Volkes voranschreiten. Dass sich unter letzterem Dürer befindet, gibt dem Bilde noch nicht die Bedeutung eines historischen Gemäldes, um so weniger, als das leichenfahle Antlitz des jungen Fürsten keineswegs auf Portraitähnlichkeit

angelegt, geschweige denn tiefer charakterisirt ist. Nicht mit Unrecht hat man diese Sammlung glänzender Kostüme, in welchen zum Theil recht fragwürdige Gestalten stecken, den »Antwerpener Karneval« genannt. Zum Historienmaler fehlte Makart der Ernst und wohl auch die Kraft gewissenhafter Studien, und er hat deshalb auch keinen weiteren Versuch auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei gemacht. Er blieb fortan in den Grenzen seines Talents, und so wurden die Schöpfungen seiner letzten Jahre die weitaus befriedigendsten innerhalb seiner gesammten Thätigkeit. An Stelle der früheren Zerfahrenheit und Flüchtigkeit in der malerischen Behandlung trat eine grössere Solidität, ein Streben nach Ruhe und Abklärung, und wenn auch keines von Makarts Bildern völlig frei von Verstössen gegen Zeichnung und Modellirung war, und wenn sich auch in der Bildung der meist auffallend lang gestreckten Gestalten, insbesondere der weiblichen, eine gewisse Manierirtheit nicht verkennen liess, so traten diese Eigenthümlichkeiten doch nicht mehr so herausfordernd auf, dass sie nicht ab und zu einen harmonischen Gesammteindruck aufkommen liessen. Zu den erfreulichsten unter diesen dekorativen Gemälden aus Makarts letzten Jahren gehören »die Jagd der Diana«, die »fünf Sinne«, durch nackte Frauengestalten personifizirt, der »Traum«, die »vier Tageszeiten«, der »Sommer«, ein üppiges, von zahlreichen Frauen, Mädchen und Kindern belebtes Bad, und als Seitenstück dazu der »Frühling«, eine aus dem vollen Born der romantischen Poesie geschöpfte Komposition, an deren Vollendung der Künstler durch den Tod, welcher ihn am 3. Oktober 1884 nach kurzer Krankheit abrief, verhindert wurde. Auch die Reihe der Lünetten für das Treppenhaus des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien, auf welchen die Hauptmeister der Malerei mit ihre Kunst charakterisirenden Modellen dargestellt sind darf dieser Gruppe beigezählt werden. Sie beweisen zugleich, dass Makart auch Ernst genug besass, sich einem strengen architektonischen Gefüge unterzuordnen und sich innerhalb dieser Beschränkung bis zur Grösse monumentalen Stils zu erheben.

Was eine nur auf äussere dekorative Wirkung berechnete Kunst erreichen kann, hat Makart in vollstem Maasse erschöpft. Er hat durch seine Bilder, welche sich fast beständig auf Wanderungen durch die alte und neue Welt befanden, den Farbensinn, die Farbenempfänglichkeit und -freude eines ganzen Geschlechts erheblich gesteigert und der modernen Malerei für die Ausbildung des Kolorits neue Wege gewiesen. Eine Anzahl von Künstlern — wir nennen nur Ferdinand Keller in Karlsruhe und Arthur Fitger in Bremen — hat es versucht, unmittelbar in seine Fussstapfen zu treten und die durch ihn gewonnene Pracht des koloristischen

Zaubers an Werken zu erproben, die durch grössere Gründlichkeit des Studiums ersetzten, was sie an zwingender Genialität vermissen liessen. Wir haben gesehen, dass selbst Makarts Lehrmeister Piloty sich dem Einflusse seines genialen Schülers nicht zu entziehen vermochte. Im Allgemeinen wird man diesen Einfluss Makarts auf die Malerei seiner Zeit eher als einen heilsamen und fördernden, denn als einen schädlichen bezeichnen dürfen, da die ungesunden Neigungen Makarts, soweit sich bis jetzt erkennen lässt, keine Nachahmer gefunden haben.

Im vollsten Gegensatze zu Makart vertritt sein Altersgenosse Gabriel *Max* aus Prag (geb. 23. August 1840), welcher zwei Jahre später als jener (1863) in das Atelier Pilotys nach München kam, nachdem er sich zuerst bei seinem Vater, dem Bildhauer Joseph Max († 1855), dann auf der Akademie zu Prag und Wien gebildet hatte, das rein geistige, bis zur krankhaften Empfindsamkeit gesteigerte sensitive Element, ohne daneben das Streben nach malerischer Wirkung aus den Augen zu verlieren*). Im Grunde sind sie aber beide insofern verwandte Naturen, als sie das musikalische Element stark betonen. Während es in Makarts Bildern jedoch nur äusserlich, in der Farbe, zum Ausdruck kam, lässt Gabriel Max musikalische Empfindungen und Gedanken in Figuren und in der Landschaft anklingen und sucht sogar gewisse musikalische Formen und Tempi durch die Mittel seiner Kunst zur körperlichen Erscheinung zu bringen, obwohl sie sich ihrer Natur nach der sinnlichen Darstellung entziehen. Die Sätze einer Symphonie, die Theile einer Sonate lassen sich nicht in die Sprache malerischer Gestaltung übersetzen, sondern der Maler kann nur in den Angesichtern der Menschen die Empfindungen widerspiegeln, welche jene beim Vortrag oder beim Anhören eines Musikstückes erfüllen. Max ist der vornehmste Vertreter der Seelenmalerei in der Schule Pilotys, den man im Vergleich mit den Historien- und Genremalern der Schule einen Idealisten nennen möchte, welche Bezeichnung er um so mehr verdient, als er sich um die Lösung der tiefsinnigsten Aufgaben seiner Kunst müht. Schon im Jahre 1862, als er auf der Kunstakademie zu Wien studirte, führte er zwölf Zeichnungen zu Kompositionen von Beethoven, Mendelssohn, Liszt u. a. aus, welche er durch folgende, für seine schon damals ungewöhnlich stark

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler III. (S. 229—260). — A. Klemt, Gabriel Max und seine Werke, Wien 1887 (mit zahlreichen Nachbildungen). Eine Anzahl von charakteristischen Werken der neueren Malerei Münchens ist auch in des Verfassers Monographie »Die Münchner Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871« (Leipzig 1887, E. A. Seemann) reproduzirt, an deren Text die folgende Darstellung sich anschliesst.

entwickelte Subjektivität bezeichnenden Sätze einleitete: »Ein Lied, eine Arie oder ein grösseres Tonstück, welches man in der Jugend oft gehört, klingt einem durchs ganze Leben in Ohr und Herzen nach und weckt so eine Menge von Erinnerungen an verschiedene Stimmungen. Das Gemüth empfängt die Töne, die Seele gibt ihr bildliches Echo dem Gemüth zurück. Mit den Jahren drängen sich diese zuerst unbestimmten Eindrücke immer enger zu den ihnen gehörigen Tönen; es entsteht eine feste, aus Bildern und Tönen verschmolzene Erinnerung. Einige meiner Erinnerungen und Phantasiebilder dieser Art versuchte ich in folgenden zwölf Entwürfen Anderen mitzutheilen.« Diese Worte klingen aus dem Munde eines zweiundzwanzigjährigen Künstlers sehr geistvoll und tiefsinnig, sind aber ebenso anfechtbar. Wenn er z. B. ein »Die schönsten Augen« betiteltes Lied dadurch illustrirt, dass er dasselbe von einer Gesellschaft blinder Mädchen und Frauen, Männer und Greise spielen und singen lässt, so liegt darin eine bittere Ironie, eine pessimistische Auffassung, welche zu der Naivetät des Satzes: »das Gemüth empfängt die Töne, die Seele gibt ihr bildliches Echo dem Gemüth zurück,« in scharfem Widerspruch steht. Dieser Zwiespalt hat Gabriel Max aus jener Jugendzeit sein ganzes Leben und Schaffen hindurch bis auf die Gegenwart begleitet. Die Naivetät der ursprünglichen Empfindung wird immer durch die Reflexion, durch ein krankhaftes Grübeln über allerlei Räthseln und überirdischen Geheimnissen getrübt, so dass seine Bilder nur selten in dem Beschauer jene höhere Harmonie aufkommen lassen, welche die Wirkung eines echten Kunstwerkes kennzeichnet. Die geistige Richtung seiner Kunst hat einen pathologischen Zug. Er will durch dieselbe mehr erreichen, als in den Grenzen ihrer Macht liegt. Er will zugleich ein Arzt der Seele sein und die Menschheit von allen moralischen und sozialen Gebrechen heilen, indem er ihr diese Gebrechen und alle Sünden und Frevelthaten, welche Geschichtsschreiber in ihrer Chronik verzeichnet, Dichter aus der Tiefe ihrer Phantasie oder ihrer Lebenserfahrung geschöpft haben, in recht eindringlicher und herzbewegender Weise vor Augen führt.

Es scheint, dass ein günstiger Zufall, der den jungen Künstler mit einer photographischen Nachbildung sämmtlicher Werke von Delaroche bekannt machte, ihn in seiner Neigung für traurige und tragische Ereignisse bestärkt und zu ähnlichem Streben angefeuert hat, nachdem er bis dahin in den Bahnen von Cornelius und Führich gewandelt war. Er wollte nach Paris gehen, fand aber auf der Reise dorthin in München einen Lehrer, welcher ihm zur Erreichung seines Zweckes ebenso geeignet erschien, wie Delaroche. Unter Pilotys Leitung malte er seine

ersten Märtyrer und Märtyrerinnen aus den Büchern der Geschichte, der Legende und der Dichtung. Ihre Reihe eröffnete 1865 die erwürgte »Heilige Ludmilla«, welcher 1867 die »Christliche Märtyrerin am Kreuz« folgte, vor der ein von spätem Zechgelage heimkehrender junger Römer seinen Kranz niederlegt. Von da ab liess er alles, was mühselig und beladen ist, in Bildern Revue passiren, von dem grössten Märtyrer der Weltgeschichte, von Christus, bis auf seinen Verräther Judas Ischarioth, von Chamissos »Löwenbraut« bis auf die Kindesmörderin nach Bürgers Gedicht und die unglückliche »Astarte« aus Lord Byrons »Manfred«. Selbst den ewigen Juden fand er seines Mitleids würdig, indem er ihn einmal mit dem Ausdruck hoffnungsloser Sehnsucht und schmerzlichen Neides an der Leiche eines Kindes weilen liess. Wenn es ihm auch nicht gelang, Vokal- und Instrumentalmusik in Gestalten umzusetzen, durchweht doch alle seine Schöpfungen ein musikalisches Empfinden. Während sich aber bei Makart der musikalische Farbenrausch stets in einem Presto und Fortissimo äussert, sind den Kompositionen von Gabriel Max Dolce, Adagio und Mezza voce vorgeschrieben. »Die Nonne im Klostergarten« (1869), der »Anatom« vor der Leiche eines jungen Mädchens, »Adagio«, »Frühlingsmärchen«, »Herbstreigen«, »Licht«, eine geblendete Christin am Eingang zu den Katakomben, brennende Lampen feilhaltend, »Margarethe«, dem Faust in der Walpurgisnacht erscheinend, »Julia Capulet« als Scheintodte auf dem Ruhebette, »der letzte Gruss«, eine Rose, welche einer jungen, den wilden Thieren in einer römischen Arena vorgeworfenen Christin aus dem Zuschauerraum vor die Füsse fällt, »Maria Magdalena«, »Christus erweckt Jairus' Töchterlein«, »Die Jungfrau von Orleans auf dem Scheiterhaufen« und »Christus heilt ein Kind« (1885, Berliner Nationalgalerie) gehören der Gattung von Werken an, deren Grundzug eine tiefe Melancholie und eine ernste, eindringliche Mahnung an das Mitgefühl der Menschheit mit allem geistigen und körperlichen Leid bilden. Das Streben, diese Mahnung recht deutlich und herzbeweglich zum Ausdruck zu bringen, hat den Künstler, namentlich in der ersten Hälfte der siebziger Jahre, oft genug zu Uebertreibungen und Ausschreitungen verleitet, welche durch die Kunsthändler, die seine Werke in den grösseren Städten Deutschlands herumführten, noch in ein grelleres Licht gestellt wurden. Bisweilen schreckte Max selbst vor Rohheiten und Geschmacklosigkeiten nicht zurück, für welche das »Gretchen in der Walpurgisnacht« (1873) und die »Kindesmörderin« (1877) besonders bezeichnend sind. Auf dem ersten Bilde tritt dem Beschauer eine geisterhafte, hell beleuchtete Gestalt entgegen, deren Hände sich krampfhaft über der Brust kreuzen und das aufgelöste, in wirren Strähnen herab-

hängende, schwarzbraune Haar gegen den Hals drücken, um das blutige Mal zu verbergen, den rothen, von Henkershand gezeichneten Streifen, der durch das weisse Linnengewand hindurchschimmert. Die Gestalt drückt sich gegen eine dunkle Felswand, als wollte sie sich vor den Blicken des Faust verbergen; die Füsse sind eng aneinander geschlossen, wie es in der Dichtung heisst: »Sie scheint mit geschlossenen Füssen zu gehen.« Von einer um den Hals geschlungenen Schnur hängt eine Kapsel herab, deren Deckel aufgesprungen und aus der ein güldener Fingerreif, Fausts Liebespfand, auf das Felsgestein herabgeklirrt ist. Auf dem Boden spielen einige Raben, die Vorboten des Hochgerichts, mit dem glitzernden Kleinod. Mit diesem völlig modern novellistischen Zuge war der Maler jedoch noch nicht zufrieden. An der Felswand des Hintergrundes ist der Schatten einer Hand zu sehen, welchen man je nach Belieben auf Faust oder Mephisto deuten kann. Dass dieses Gemälde durch die Unternehmer, sicherlich nicht ohne die Zustimmung des Künstlers, in einem kapellenartigen, abgeschlossenen Raume bei künstlicher Beleuchtung zur Schau gestellt wurde, ist ebenfalls bezeichnend für eine Kunst, welche, über die ihr von der Natur gesetzten Grenzen hinausstrebend, alle fremdartigen Mittel in ihren Dienst zieht, um ihre Wirkung zu erhöhen. Von vielen Gemälden des Künstlers, insbesondere von denen, welche auf einer poetischen oder geschichtlichen Voraussetzung beruhen und das Schicksal der vorgeführten Personen noch über den Moment der Darstellung hinaus fortführen wollen, um die Theilnahme des Beschauers auch bis in die Zukunft hinein zu fesseln, gilt, was Hegel in seiner »Aesthetik« von Schadows »Mignon« sagt: »Der Charakter Mignons ist schlechthin poetisch. Was sie interessant macht, ist ihre Vergangenheit, die Härte des äusseren und inneren Schicksals, der Widerstreit italienischer, in sich heftig aufgeregter Leidenschaft in einem Gemüth, das sich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entschluss fehlt, und das nun, in sich selbst ein Geheimniss, absichtlich geheimnissvoll sich nicht zu helfen weiss. Ein solches volles Konvolut kann nun wohl vor unserer Phantasie stehen, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, so ohne Bestimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignons Gestalt und Physiognomie darstellen.« Ohne dass man ihre Vorgeschichte kennt, sind die Märtyrerinnen von Gabriel Max nicht verständlich. Es sind nur im allgemeinen rührende Abbilder hülfloser Natur, deren Vergangenheit, deren Theil an Schuld und Unschuld nur demjenigen Beschauer klar wird, welcher mit einem gewissen Maasse geschichtlichen Wissens ausgerüstet ist. In der künstlerischen Physiognomie von Gabriel Max ist überhaupt ein lite-

rarischer Zug neben seiner musikalischen Neigung hervorstechend. Mit grösserer Vorliebe noch als Makart wählt er seine Stoffe aus Dichtern und Historikern, so dass das freie Schaffen der Phantasie hinter der nachbildenden Thätigkeit erheblich zurückbleibt, und so hat er sich denn auch gern als Illustrator bethätigt. Er hat sich an einer Illustration von Uhlands, Schillers und Lenaus Gedichten betheiligt, er hat Zeichnungen zu Wielands »Oberon« und zu Shakespeares »Macbeth« geliefert, und eine ganz besondere Anziehungskraft übte auf ihn Goethes »Faust«, der ihm, wie einer seiner Biographen berichtet, Jahre hindurch gleichsam nicht aus der Hand kam. Abgesehen von einigen Oelbildern hat ihm »Faust« die Motive zu einem Cyklus von Zeichnungen geboten, in welchen er nicht nur von der Originalität, von der geistvollen Selbstständigkeit seiner Auffassung, von seiner inbrünstigen Vertiefung in das Goethesche Gedicht Zeugniss ablegte, sondern auch die feinsten koloristischen Wirkungen des Helldunkels zu erzielen wusste, so dass man durch die Holzschnittausführungen dieser Blätter an Rembrandtsche Radirungen erinnert wird.

Auch die oben erwähnte »Kindesmörderin« ist streng genommen nur eine Illustration zu Bürgers Ballade »des Pfarrers Tochter von Taubenhain«. Am »schilfigen Unkengestade«, welches im Vordergrunde des Bildes nur angedeutet ist, kniet die Unglückliche. Das Terrain zieht sich sanft aufsteigend bis zum Hintergrunde empor, wo noch ein Streifen grauverhängten Himmels sichtbar ist. Die Bodenfläche ist nur mit Schilfrohr bedeckt, das heftig vom Winde gepeitscht wird. Im Vordergrunde, hart am Teiche, bildet das Rohr ein kleines Dickicht. Die Kindesmörderin kniet zur Seite einer Böschung, die von Flechtwerk gehalten wird. Sie stützt ihren linken Arm auf das Bollwerk, drückt mit beiden Händen das eben geborene, eben ermordete Kind an die Brust und presst den Kopf des kleinen Leichnams an ihre blassen Lippen. Ein weisses Linnen verhüllt den Unterkörper des Kindes und seinen Hinterkopf. Dort, wo das weisse Tuch auf dem kleinen Haupte aufliegt, sieht man Blutspuren, die stummen Zeugen der grausen That. Der Kopf des Mädchens ist dem Beschauer fast im Profil zugekehrt. Die kastanienbraunen Haare hängen ihm wirr um die Stirn und fallen in Strähnen auf den Nacken und die halbentblösste Brust. Das grauviolette Kleid ist vorn aufgenestelt: es scheint, als hätte die Unselige noch ihre Mutterpflicht erfüllt, bevor der Wahnsinn sie verwirrt und zur entsetzlichen That getrieben. Ein schwarzer Umhang ist von der Schulter der Mörderin herabgeglitten. Ihre schönen Züge, welche die interessante, gelbgrüne Leichenblässe zeigen, welche Gabriel Max und

Makart gemeinsam ist, sind durch die Reue über ihre That, durch Verzweiflung, durch Furcht oder ähnliche Gefühle nicht entstellt. Die Augen sprechen nur wenig mit, da sie von den gesenkten Augenlidern halb geschlossen sind. Während sich der Hinter- und Mittelgrund des Bildes in dämmerhaftes Dunkel verliert, ergiesst sich über das Mädchen und das gemordete, mit grauenerregender Naturwahrheit gemalte Kind ein greller Schein. Man weiss zwar nicht, von wannen er kommt; aber er ist da und verfehlt seine gespenstische Wirkung nicht. In seinen späteren Schöpfungen hat sich Max übrigens von solchen Spekulationen auf die Nerven der Beschauer, von denen man nicht weiss, ob sie nur auf das reine und edle Gefühl des Mitleids und der christlichen Barmherzigkeit oder auch auf die vielen, menschlichen Naturen eigene Lust am Grauenhaften und Aufregenden, auf die Neigung zum Angenehm-Schaurigen gerichtet sind, ziemlich frei zu halten gewusst, obwohl ihn seine leicht erregbare und empfängliche Natur an allen Tagesfragen, an den praktischen wie an den unfruchtbaren und krankhaften, lebhaften Antheil nehmen lässt. Ein Künstler, der sich die Aufgabe gestellt hat, den intimsten Regungen des Seelenlebens, den edelsten Aeusserungen wie den Verirrungen desselben nachzuspüren, konnte gegen die Versuche der Spiritisten, sich mit der übersinnlichen Welt in Verbindung zu setzen, nicht unempfindlich bleiben. Ob er ein überzeugter Anhänger des Spiritismus oder nur ein zweifelnder Bewunderer ist, kommt dabei nicht in Betracht. Jedenfalls hat er dieser Neigung seines Wesens in dem geheimnissvollen »Geistesgruss«, den eine Geisterhand einer am Klavier sitzenden trauernden Frau zu Theil werden lässt, und in der »Seherin von Prevorst« Denkmäler gesetzt. Mit welcher Beredsamkeit, mit welcher eindringlichen Bitte er den Pinsel zu führen weiss, wo es gilt, die Forderungen der Humanität zur Geltung zu bringen, zeigt am glänzendsten und reinsten die tief ergreifende, mit ausserordentlicher malerischer Zartheit durchgeführte Komposition »der Vivisektor« (1883), auf welcher die lichtumflossene Personifikation edler Menschlichkeit, ein lebendig secirtes, blutendes Hündchen im Arm, dem greisen, an seinem Arbeitstische sitzenden Forscher die Waage zeigt, deren eine Schaale mit dem flammenden Herzen der Menschenliebe schwerwiegend herabsinkt, während die andere mit dem vom goldenen Lorbeer umkränzten menschlichen Gehirn leicht emporschnellt.

Zu den Absonderlichkeiten, welche der auf den verschlungenen Pfaden philosophisch-mystischer Spekulation einherwandelnde Künstler bisweilen zu Tage gefördert hat, gehört auch ein 1874 gemalter Christuskopf auf dem Schweisstuche der heiligen Veronika, der die Augen öffnet

oder schliesst, je nachdem der Beschauer sich von demselben entfernt oder sich ihm nähert. Max wollte nicht bloss das legendarische Tuch mit dem Gesichtsabdrucke des Heilands in möglichst treuem Anschluss an alterthümliche Vorbilder wiedergeben, sondern zugleich die Worte des Psalms symbolisiren: »Und der dich behütet, schläft nicht«. Durch diese zweifache Absicht ist eine der Grundbedingungen eines Kunstwerkes, die Einheit, aufgehoben worden, und die sinnvolle Doppelwirkung der Augen wird zur leeren Spielerei. Noch bizarrer in der Ausführung eines an sich wieder sehr geistvollen Gedankens ist der sterbende Christus am Kreuz (»Es ist vollbracht!«) aus dem Jahre 1883. Statt der Volksmenge oder des engeren Kreises der bekannten Zeugen, mit denen die ältere Kunst den gekreuzigten Heiland zu umgeben pflegte, lässt Gabriel Max über der Unterkante des Bildes fünf gerungene Händepaare als die Symbole der nach Erlösung seufzenden Menschheit emportauchen, deren zugehörige Arme von dem Rahmen über den Ellenbogen abgeschnitten werden. Eine derartige Zerstückelung von Gliedern verstösst natürlich gegen die Gesetze der künstlerischen Komposition, welche entweder eine abgeschlossene Bildung von Gestalten verlangt oder doch nicht auf den vornehmsten Theil des menschlichen Körpers, das Haupt, verzichten kann. Dieser Missgriff wird weder durch die poetische Behandlung der Landschaft, noch durch die feine Charakteristik und meisterhafte, an Holbein erinnernde Zeichnung der Händepaare, noch auch durch die ergreifende Grundstimmung des ganzen Gemäldes ausgeglichen.

Die dunkle Tönung des Hintergrundes ist nur eine zufällige, durch das Motiv bedingte. Sonst liebt Gabriel Max — im Gegensatze zu dem auf scharfen Kontrasten beruhenden Kolorismus der Schule Pilotys — lichte, zarte, in einander überfliessende Töne und gebrochene Farben. Auch in der Farbe drückt sich seine elegische Betrachtungsweise aus, und diese lichte Farbengebung bevorzugt er besonders in Studienköpfen und in Madonnenbildern, welche letztere er gern in das rein Menschliche übersetzt, so dass die Jungfrau mit dem Kinde das Sinnbild irdischen Mutterglücks und irdischer Mutterliebe wird. In solchen Bildern erreicht seine Kunst, das Seelenleben in seinen zartesten Regungen widerzuspiegeln, ihren Höhepunkt.

Gabriel Max hat auch einige Schüler herangebildet, unter denen sich besonders Georg *Jakobides* und Hans *Knöchl* bekannt gemacht haben. Ersterer, 1853 in Mitylene auf der Insel Lesbos geboren, studirte zuerst 1871—1877 auf der Kunstakademie zu Athen unter Lytras und dann in München bei Löfftz und Max. In der Art des letzteren malte er anfangs weibliche Studienköpfe voll weichlicher Sentimentalität und auch ein

Historienbild »Kreusas Tod«, ging dann aber zu Darstellungen aus der Kinderwelt über, in welchen er Naivetät der Auffassung und Frische des Humors mit energischer Darstellung verbindet. Ganz in die Eigenart seines Meisters ist dagegen Hans Knöchl aus Prag (geb. 1852) aufgegangen, welcher anfangs Schüler von A. Wagner und Lindenschmit gewesen war. Nachdem er mit mythologischen Stoffen begonnen, malte er Landschaften mit zarten Mädchengestalten, deren elegische oder empfindsame Stimmung mit derjenigen der Natur in innigstem Einklang steht.

Hatte Gabriel Max innerhalb der Schule Pilotys dem geistigen Element zu seinem Rechte verholfen, so legte Franz *Lenbach* den Schwerpunkt auf den Kolorismus, womit er ebenfalls weit über Piloty hinaus ging. Lenbach ist in seinem Leben wie in seiner Kunst der Typus eines Urbayern*). Aus engster Umgebung hat er sich verhältnissmässig schnell bis in die höchsten Kreise der Gesellschaft emporgearbeitet und in allmäligem Vorwärtsschreiten hat seine Kunst, welche anfangs in Nachahmung berühmter Meister hin- und herschwankte, eine malerische Darstellungsform gefunden, die ganz der Ausdruck seines Wesens ist. Dem Maurerssohn, der am 13. Dezember 1836 zu Schrobenhausen in Oberbayern geboren wurde, haben bedeutendere und grössere Männer und Frauen gesessen, als einem David, Gérard, Winterhalter und Stieler zusammengenommen. In ihm fand eine grosse Zeit den rechten Maler, der genialen Persönlichkeiten mit congenialer Kraft entgegenkam. Von seinem Vater zum Bauhandwerker bestimmt, besuchte er technische Schulen in Landshut und Augsburg, bildete sich aber, vornehmlich angeregt durch den Thiermaler Hofner, der in Schrobenhausen während des Sommers Studien machte, daneben in der Malerei aus und ging nach dem Tode seines Vaters 1855 mit seinem Erbtheil nach München, wo er die Akademie besuchte und dann in das Atelier Pilotys eintrat. Obwohl er von vornherein auf die Portraitmalerei lossteuerte, malte er anfangs Genrebilder aus dem Landleben, deren Verkauf es ihm möglich machte, seinen Lehrer Piloty 1858 nach Rom zu begleiten. Von dort brachte er ausser einigen Kostümstudien eine Ansicht des Forums unter greller Mittagsbeleuchtung heim, welche bereits zeigte, dass der junge Künstler gesonnen war, eigene Wege zu gehen. Das Bildniss eines Arztes, welches er bald darauf in München ausstellte, liess noch genauer erkennen, wo

*) F. Pecht, Deutsche Künstler II. S. 110 — 128. — O. Berggruen, Die Galerie Schack. — Franz Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse. 40 Heliogravüren von Dr. E. Albert (München 1888).

Lenbach hinauswollte. Er hatte in Italien und in der Münchener Pinakothek sich eingehend mit Tizian und Rembrandt befasst und suchte ihre Malweise, zu einer verschmolzen, auf moderne Bildnisse zu übertragen. Die Folge war, dass Lenbach noch dunkler malte, als beide Meister zusammengenommen, oder doch wenigstens dunkler, als die dunkelsten Portraits von Rembrandt und Tizian gegenwärtig aussehen. Seine Erstlingsarbeiten machten deshalb einen Eindruck, dass die Gegner, welche das junge Talent schnell fand, sagen konnten: »Er malt mit Koth und schattirt mit Tinte.« Nichtsdestoweniger wurde seine ursprüngliche Begabung auch ausserhalb Münchens erkannt. Der Grossherzog von Weimar war auf ihn aufmerksam geworden und berief ihn 1860 an seine eben begründete Kunstschule. Der junge Mann, der selbst noch mitten im Sturm und Drang seiner Entwicklung stand, konnte jedoch keine erspriessliche Lehrthätigkeit ausüben. Schon nach anderthalb Jahren kehrte er nach München zurück und hier trat er in Beziehungen zu dem Baron von Schack, welcher ihn auf seine Kosten nach Italien schickte, wo er Kopieen nach Gemälden italienischer und anderer Meister anfertigen sollte. Sein Aufenthalt in Italien dauerte drei Jahre, und während desselben entstand jene Reihe von meisterhaften Kopieen nach Tizian, Giorgione, Tintoretto, Pordenone, Rubens, van Dyck u. a., welche eine hohe Zierde der Schackschen Galerie bilden und in jedem Pinselstriche Zeugniss ablegen von der Gewissenhaftigkeit und Tiefe, mit denen Lenbach in die koloristischen Geheimnisse der alten Meister eingedrungen ist. Der glückliche Erfolg dieser ersten Versuche veranlasste seinen Gönner, ihn 1867 nach Madrid zu schicken, wo er vornehmlich Velazquez kopirte. Ueber diesen Arbeiten vernachlässigte er sein eigenes Schaffen nicht. Aus Spanien brachte er u. a. drei Studien nach Motiven von Granada und der Alhambra heim, welche auch seine Begabung für die Landschaft bezeugen. Die Bildnisse und Studienköpfe aus jener Zeit sind strenger gezeichnet und auch in den nebensächlichen Theilen sorgfältiger behandelt, als es später der Fall war. Den Goldton Tizians verband er mit dem Rembrandtschen Helldunkel zu einer neuen koloristischen Darstellungsweise, welche sich am glänzendsten seit dem Ende der siebenziger Jahre bewährte, wo er die ersten Bildnisse von Bismarck und Moltke malte, denen später zahlreiche andere gefolgt sind. Er legt den Schwerpunkt auf die Erfassung des geistigen Moments, welches er mit der analytischen Schärfe eines Psychologen zu ergründen und hervorzuheben sucht, und opfert ihm alles übrige. Nicht wie die grossen Klassiker des Portraits, Holbein und Dürer, van Dyck und Velazquez, zieht er auch die Hände als Kommentar zu dem geistigen Ausdruck des

Kopfes in den Bereich seiner Darstellung, sondern, wo sie auf seinen Bildnissen erscheinen, behandelt er sie als nebensächliches Beiwerk mit einer den Beschauer bisweilen geradezu verletzenden Gleichgültigkeit. Das Körperliche verflüchtigt sich bei ihm oft bis zur Skizzenhaftigkeit und Formlosigkeit, so dass der Eindruck seiner Portraitschöpfungen selten ein harmonischer ist. Desto plastischer lässt er die Köpfe, auf welche er meist das Licht konzentrirt, aus dem dunklen Hintergrunde heraustreten. Er umgiebt sie mit einem durchsichtigen, wie von Gold durchleuchteten Helldunkel, so dass sie durch den Zauber des Kolorits gewissermaassen idealisirt oder in jene Ferne gerückt werden, welche zum Charakter des historischen Bildnisses gehört. Aus der früheren Zeit seiner Thätigkeit sind die Portraits des Malers L. v. Hagn, Paul Heyses, Schacks, Wagners, Liszts, Döllingers, Böcklins und Makarts hervorzuheben. Von 1872—1874 hielt er sich in Wien auf, wo er u. a. den Kaiser von Oesterreich, den Grafen Andrassy und zahlreiche Mitglieder der österreichisch-ungarischen Aristokratie malte. In Berlin portraitirte er den deutschen Kaiser, das kronprinzliche Paar und dessen drei jüngere Töchter, den Grafen Moltke u. a. Insbesondere glückte es ihm, die sieghafte Genialität, die gewaltige, alle Gegner zu Boden schmetternde Energie und Ueberlegenheit des Fürsten Bismarck, der ihm wiederholt in Friedrichsruh und Kissingen sass, in einer Reihe von Oelbildern und Kreidezeichnungen, welche den Kanzler in Uniform und Civil, baarhaupt und mit dem Schlapphut darstellen, so überzeugend und erschöpfend zur Erscheinung zu bringen, wie es keinem seiner malenden Zeitgenossen gelungen ist. Die Berliner Nationalgalerie und die Kunsthalle zu Hamburg besitzen je eines dieser Bismarckbildnisse, erstere auch ein Portrait des Grafen Moltke, welchen Lenbach einmal auch ohne Perrücke gemalt hat, um die Struktur des eigenartigen Schädels zu zeigen. Aus der Zahl seiner übrigen Bildnisse sind noch diejenigen des Papstes Leo XIII. ein Meisterwerk feiner, fast an das Satirische grenzender Charakteristik, des Königs Ludwig I. von Bayern, des Grossherzogs von Baden, Gladstones, Minghettis, der Zeichner Wilhelm Busch und Oberländer, Pilotys, Gedons und des Kunstsammlers Baron von Liphart hervorzuheben. Aus Fürsten und Staatsmännern, aus Feldherren und Dichtern, aus Gelehrten und Künstlern weiss er mit sicherer Hand den Angelpunkt herauszugreifen, um welchen sich ihr geistiges Leben bewegt.

Nicht alle der genannten Bildnisse Lenbachs sind in den Besitz der Dargestellten oder anderer Auftraggeber übergegangen. Einige hat er für sich gemalt, von anderen die ersten Entwürfe und Vorstudien zurückbehalten, in welchen er die Persönlichkeiten, ohne den Zwang, den die

Rücksicht auf die Besteller und die Nothwendigkeit einer einigermaassen sorgfältigen Durchführung auferlegten, noch intimer, noch eindringlicher, noch schonungsloser charakterisirt hat. Seit Rembrandt hat es kein zweiter Maler gewagt, seine Modelle so ausschliesslich zu Gegenständen künstlerischer Laune und eigenwilliger Subjektivität zu machen, wie Lenbach. Die Willkür, mit welcher er mit allem, was Form und Körper heisst, umspringt, ist ebenfalls ein Ausfluss dieser Laune, nicht etwa eine Folge mangelhaften zeichnerischen Könnens. Was er auch hinsichtlich der Schärfe und Feinheit der Zeichnung zu leisten vermag, hat er in einer Reihe von Kreide- und Pastellbildnissen und -Studien bewiesen, zu welchen ihm zumeist anmuthige Frauen, Mädchen und Kinder die Vorbilder geliefert haben.

Nächst Makart ist Lenbach das grösste malerische Talent, welches aus der Schule Pilotys hervorgegangen ist. Mit Ausnahme von Wilhelm Diez, welcher eine abgesonderte Betrachtung als Haupt einer neuen Schule beansprucht, liegt bei den übrigen Schülern Pilotys der Schwerpunkt in den Stoffen, die ein jeder mit grösserem oder geringerem Aufwand von Individualisierungskraft behandelte oder entdeckte. Unter den glücklichen Findern neuer Pfade steht der Tiroler Franz *Defregger*, der volksthümlichste Genremaler der neueren Münchener Schule, obenan. Am 30. April 1835 als der Sohn eines Bauernhofbesitzers bei Dölsach im Pusterthale geboren, wuchs der Knabe in der rauhen Gebirgseinsamkeit beim Viehhüten und, nachdem er sein fünfzehntes Jahr erreicht, bei harter Feldarbeit auf*). Mit der Schulbildung war es in der Einöde schlecht bestellt, und von Kunst bekam der junge Defregger nichts zu sehen, als ein paar Heiligenbilder und Kalenderholzschnitte. Nichtsdestoweniger regte sich in ihm der Nachbildungstrieb, und er formte aus Kartoffeln und Brotteig Figuren von Pferden und Rindern, welche ihm von Jugend auf vertraut waren. Als sein Vater 1858 starb, übernahm er als der Aelteste der Familie die Bewirthschaftung des Hofs. Bald aber ergriff ihn die Wanderlust. Er wollte nach Amerika gehen, um sich dort ein besseres Dasein zu gründen, verabsäumte aber den richtigen Zeitpunkt, und als er sein Besitzthum, dessen Erlös er mit Geschwistern theilen musste, verkauft hatte, erwachte in ihm der Drang zur Kunst mit starker Gewalt. Er ging 1860 zu dem Bildhauer Stolz nach Innsbruck, kam aber nicht recht vorwärts. Sein Lehrer gelangte schliesslich zu der Ansicht, dass Defregger mehr

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler II, S. 27—53. — Zwei Sammlungen von Photographieen nach Defreggerschen Bildern sind unter den Titeln »Von Dahoam« und »Aus der Hütten« mit Dichtungen von Karl Stieler bei Hanfstängl in München erschienen.

zum Maler geeignet sei, und er schickte ihn nach München zu Piloty, welchen der junge Tiroler gerade an dem Nerobilde arbeitend traf. Piloty nahm ihn freundlich und entgegenkommend auf, aber er verlangte von ihm, wie es seine Pflicht war, vor Aufnahme in sein Atelier die Absolvirung eines Zeichenkursus. Das war für den Fünfundzwanzigjährigen eine harte Geduldsprobe, die er auch nicht lange aushielt. Er ging nach Linz und malte dort auf eigene Faust, indem er seinen Lebensunterhalt durch Anfertigung von Bildnissen verdiente, welche er für einige Gulden losschlug. Auch diese Thätigkeit konnte ihn nicht lange befriedigen. Er wollte schnell vorwärts kommen, um die verlorene Zeit einzuholen, und liess sich bereden, nach Paris zu gehen, wo es ihm ebensowenig gelang, seine technische Ausbildung zu beschleunigen. Er sah sich am Ende genöthigt, Bilder aus dem Tiroler Bauernleben zu malen, deren Verkauf seine Existenz anderthalb Jahre lang fristete. Damit that er den ersten Schritt in das Feld, auf welchem später seine Lorbeeren wachsen sollten. 1864 war er wieder in München, um noch einmal sein Heil bei Piloty zu versuchen, der jedoch auf Reisen war. Als ihm Defregger nach seiner Rückkehr eine inzwischen vollendete Skizze »der verwundete Jäger« zeigte, hielt ihn Piloty der Aufnahme in sein Atelier für würdig. Damit war Defreggers Odyssee zu Ende, und seine Gaben entwickelten sich mit grosser Schnelligkeit. Jetzt zeigte sich, dass die Eindrücke, welche er still vor sich hin brütend auf der Alm in thatenloser Jugendzeit gesammelt hatte, zu einem Kapital angewachsen waren, das nunmehr seine Zinsen trug. Mit seinem Erstlingswerke, jenem Wildschützen, der von der Jagd verwundet in seine Hütte zurückkehrt (Staatsgalerie zu Stuttgart), brachte er ein neues Element in die Schule Pilotys hinein, und eröffnete zugleich der Münchener Malerei ein neues Stoffgebiet. Was Knaus und Vautier für Düsseldorf, Friedrich Eduard Meyerheim für Berlin gethan, das that Defregger für München. Er hielt »Einkehr in das Volksthum« und schilderte nicht nur das urwüchsige, noch von keiner verfeinerten Kultur angekränkelte Leben seiner Tiroler Heimat, wie es sich in der Gegenwart noch auf einsamer Alp bietet, sondern diesen kernigen, thatkräftigen Volksstamm auch in seiner geschichtlichen Vergangenheit, während der ruhmvollen Kämpfe gegen die französischen Unterdrücker. Im Gegensatz zu dem umständlichen Apparat, welchen Piloty und seine Schüler bei Historienbildern in Bewegung setzten, beschränkte sich Defregger auf ein bescheidenes Format, wie es sich für anspruchslose Genrestücke ziemt. Der Kampf der Tiroler gegen Napoleon und seine Soldaten bewegte sich auch nicht in grossen Aktionen, sondern er löste sich in eine Reihe von Episoden auf, aus welchen nur zwei Männer, Andreas Hofer und Joseph Speckbacher,

wesentlich hervortreten. Letzterem widmete Defregger 1868 sein erstes geschichtliches Genrebild, »Speckbacher und sein Sohn« (im Ferdinandeum zu Innsbruck). Speckbacher hatte seinem zehnjährigen Sohne Andreas geboten, sich fern von den Unruhen im Hause zu halten; aber die Kampfeslust des Knaben liess sich nicht zügeln. Er lief davon, schloss sich einem Zug von Freischärlern an, die zu seinem Vater stossen wollten, und traf diesen in der grossen Wirthsstube zu St. Johann, während er Kriegsrath mit den Seinigen hielt. Diesen Moment hatte Defregger erfasst, und er erzielte sowohl durch die originelle Charakteristik der Figuren als auch durch die glückliche Mischung der augenblicklichen komischen Situation mit dem Ernst der allgemeinen Lage einen Erfolg, der weit über das engere nationale Interesse hinausging und den Künstler über Nacht zu einem berühmten Manne machte. Achtzehn Jahre später kam er noch einmal auf diesen Helden seines ersten historischen Genrebildes zurück und malte Speckbacher, wie er in einer geheimen Bauernversammlung seine Landsleute mit glühender Beredsamkeit zum Losschlagen anfeuert.

Seine nächsten Genrebilder »ein Ringkampf in Tirol« und »der neue Bruder« gaben seiner schnell gewonnenen Popularität noch einen festeren Grund. Im Jahre 1870 drohte seiner Laufbahn, die nun endlich geebnet schien, eine neue Gefahr. Ein heftiger Gelenkrheumatismus, welcher der Kunst der Aerzte spottete, warf ihn nieder. Er konnte weder gehen noch stehen und, da seine Schaffenslust durch die Krankheit sich nicht brechen liess, malte er liegend. So entstand u. a. ein Bild von so ausgelassener Fröhlichkeit wie der »Ball auf der Alm«. Im Herbst 1871 liess er sich nach Bozen bringen, und hier suchte ihn eine Deputation aus Dölsach heim, welche dem berühmten Sohn ihrer Gemeinde das Ehrenbürgerdiplom überreichte. Ein Mitglied dieser Deputation, dem die traurige Lage Defreggers schwer zu Herzen ging, kam auf den Gedanken, an dem Leidenden den Baunscheidtismus zu versuchen, und diese Kur hatte einen so glücklichen Erfolg, dass Defregger schon nach wenigen Wochen in die bayrische Hauptstadt zurückkehren konnte. Aus Dankbarkeit malte er für die Kirche zu Dölsach ein Altarbild, welches die thronende Madonna mit dem Kinde auf einem hohen Fussgestell und davor den heiligen Joseph in einer Schrift lesend darstellt, in der Charakteristik der Figuren und im Arrangement der Gewänder ganz in der Art der Venezianer gehalten, nur in der Färbung lichter. Defregger hat später nur noch einmal einen religiösen Stoff behandelt, im Jahre 1886 eine Madonna in weissem Gewand und schwarzem, vom Kopfe bis zu den Füssen herabfallendem Schleier, welche mit dem Kinde auf Wolken schwebt, aus denen

Engel und Cherubim in andächtiger Ehrfurcht hervorlugen. Zur Behandlung dieses Motivs, in welchem die klassischen Meister bereits das Höchste und Vortrefflichste geleistet hatten, reichte Defreggers Originalität, deren Schwerpunkt auf einem völlig anderen Gebiete als dem übersinnlichen und mystischen liegt, nicht aus. Auch fehlt ihm die koloristische Kraft, um Figuren in naturgrossem oder auch nur halblebensgrossem Maassstabe in allen Theilen anziehend zu gestalten. Sein Kolorit wird bei der Behandlung grosser Flächen hart, bunt und glasig, und die Köpfe bleiben leer, kalt und ohne jene von innen hervorquellende Lebensfülle, welche seine kleinen Genrebilder so überaus anziehend und herzerquickend macht. Unter gleichen Missgriffen hinsichtlich des Formats leiden Bilder von glücklicher Erfindung, wie der »Liebesbrief«, den zwei lachende Dirnen lesen, »Zur Gesundheit!«, welche drei fidele Bursche und zwei schalkhafte Mädchen im Wirthshause ausbringen, und »die erste Pfeife«, welche der Vater seinem Jüngstgeborenen anbietet, vor allen aber »der Todesgang Andreas Hofers« (1878, Museum zu Königsberg), die »Erstürmung des rothen Thurmthores zu München durch den Schmied von Kochel« (1882, Münchener neue Pinakothek) und »Vor dem Sturm« (1883, Dresdener Galerie), Tiroler Bauern in einer Schmiede mit Anfertigung von Waffen beschäftigt. Das Hauptbild dieser Reihe, der »Todesgang Andreas Hofers«, brachte den Helden bei weitem nicht so zur Geltung, wie die Speckbacherbilder den ihrigen. Die Nebenfiguren waren weit energischer und charaktervoller als Hofer selbst, dem überdies etwas Theatralisches anhaftete, welches man an Defregger am wenigsten gewöhnt ist. Auch der Ausdruck des Hochdramatischen und Pathetischen geht über die sonst weit genug gezogenen Grenzen seines Könnens hinaus. Koloristisch bedeutender, zum Theil sogar von äusserst zarter, harmonischer Färbung sind seine zahlreichen naturgrossen Studienköpfe und Brustbilder von Frauen und jungen Dirnen, von Kindern, Burschen, Männern und Greisen, in welchen er zugleich nach feinster Durchbildung des physiognomischen Ausdrucks strebt.

Zu Anfang der siebenziger Jahre entstanden die italienischen »Bettelmusikanten,« das »Preispferd« oder die Rückkehr vom Münchener Oktoberfest, das »Tischgebet« und der »Sonntagnachmittag«, denen 1873 eine zweite Episode aus dem Tiroler Volkskriege »das letzte Aufgebot« (Wien, Kaiserliche Hofmuseen) folgte. Hier entfaltete Defregger seine Kraft eindringlicher und vielseitiger Charakteristik zu einer Grösse, welche das Genrebild trotz seines mässigen Umfangs die erschütternde Wirkung einer historischen Tragödie erreichen lässt. Ungeachtet seiner blühenderen Färbung bleibt das 1876 gemalte Seitenstück, die fröhliche »Heim-

kehr der Sieger« (in der Berliner Nationalgalerie) hinter jener ergreifenden Verherrlichung patriotischen Opfermuthes und hoffnungsloser Entschlossenheit zurück. Aus der Reihe der historischen Genrebilder ist noch eine Episode aus dem Leben Andreas Hofers, die Uebergabe der Geschenke des Kaisers Franz an den Helden in der Hofburg zu Innsbruck (1879), hervorzuheben.

Zeigt Defreggers Entwicklungsgang auch da, wo er nach dem Höchsten strebt, einige Schwankungen, Höhen und Tiefen wie in jedem Künstlerleben, so ist doch eine Gruppe seiner Genrebilder von diesen Schwankungen frei geblieben. »Der Abschied von der Sennerin« (Dresdener Galerie), der »Zitherspieler«, der »Besuch«, des »Jägers Heimkehr«, die »Wilderer in der Sennhütte«, die »Maler bei der Almerin«, die »Brautwerbung«, das »Faustschieben«, die »Holzknechte«, die Bestrafung des Hundes, der eine Gans todtgebissen hat (»eine Hundetragödie«), die »Ankunft zum Tanz« und der »Salontiroler« (1882, Berliner Nationalgalerie) sind diejenigen Bilder, welche die Fülle von Poesie, Humor, Wahrheit und Leben, die sich an den Namen Defregger knüpft, am reinsten widerspiegeln und zu dem eisernen Hausschatz deutscher Art und Kunst gehören. In diesen Bildern erreichten seine künstlerischen Bestrebungen zugleich ihren Höhepunkt. Von den Tugenden und Charaktereigenthümlichkeiten seines Volkes ausgehend, hat er allmälig aus der Tiefe deutschen Volksthums eine stattliche Zahl von Typen herausgehoben, welche eine abgeschlossene Welt für sich bilden. Diese Typen hat er zu Trägern von Gesinnungen und Stimmungen, zu Charakterfiguren gemacht, welche nur ihr Gewand zu wechseln brauchen, um überall, wo deutsches Wesen unverfälscht und kräftig dasteht, ein Widerspiel zu finden. Gottesfurcht, Vaterlandsliebe, Familiensinn und Heimatsfreude geben den Grundton seiner Gemälde, nicht absichtsvoll und aufdringlich, sondern aus dem Innern seiner Empfindung herausgewachsen, und in dieser Absichtslosigkeit und Naivetät des Denkens und Empfindens liegt ein Hauptreiz seiner Schöpfungen, der auch noch wirksam bleiben wird, wenn die Kunst koloristischer Darstellung noch weiter über Defregger fortgeschritten sein wird, als es bereits gegenwärtig der Fall ist. Jene Elemente seiner Kunst werden durch ein Gemisch von sinnendem Ernste und keckem Humor zusammengehalten, welches eine spezifisch Defreggersche Eigenthümlichkeit ist. Er ist der Mann der glücklichen Mitte. Er liebt den gehaltenen Ernst, gelegentlich auch sinnvolle Trauer; aber er hat bisher noch keine Sterbehäuser und Leichenbegängnisse gemalt. Er schildert das ausgelassene Gebahren der Bursche und Dirnen beim Schuhplattltanz; aber er duldet keine Rohheiten und hat niemals einen sinn-

los Betrunkenen dargestellt. Was er von der Schilderung des Volkslebens in Tirol und Oberbayern übrig gelassen, ist jedoch nicht ungehoben geblieben. Tiefer als er griffen andere Künstler in das Leben ihrer Landsleute hinein und legten auch den bitteren Kern bloss, welcher unter Jodeln und Zitherspiel, unter Jägerlust und Bauerntanz verborgen ist. Der herzhafteste von ihnen ist Matthias *Schmid*, wie Defregger ein Sohn der tiroler Alpen, der 1835 im Dorfe See im Paznauer Thal an der Grenze von Vorarlberg geboren wurde. Sein Vater, der ausnahmsweise nichts dagegen hatte, dass sein Sohn Maler werden wollte, that ihn bei einem jener Künstler in die Lehre, welche Bildstöcke mit Madonnen- und Christusbildern, Kruzifixe und Erinnerungstafeln für Verunglückte malen. Da Schmid bald einsah, dass er bei solcher Unterweisung nicht vorwärts kommen konnte, gewährte ihm der Vater auch die Mittel zu einer Reise nach München. Statt sich aber hier der Kunst zu widmen, folgte er einem falschen Rath und suchte drei Jahre lang als Vergolder des Handwerks goldenen Boden und dann erst raffte er sich zu Studien an der Akademie auf, die er zwei Jahre lang besuchte und an welcher er besonders durch Johann Schraudolph in der religiösen Malerei gefördert wurde. In letzterer lag der Schwerpunkt seiner Begabung freilich nicht. Wie Defregger musste auch Schmid auf seiner künsterischen Laufbahn verschiedene Krümmungen durchmessen, ehe er ans Ziel gelangte. Durch einige Aufträge zu Andachtsbildern half er sich eine Zeitlang fort, musste aber zuletzt aus Mangel an Mitteln in sein heimatliches Dorf zurückkehren, wo er keine behagliche Stätte fand. Verbittert über das Fehlschlagen seiner Hoffnungen liess er den freien Ansichten über Gott und Welt, die er sich in München erworben, ungehinderten Lauf und zog sich dadurch den Zorn der Klerikalen zu, welche ihm so arg zusetzten, dass er sich mit Hilfe eines Bruders nach Innsbruck retten musste. Es gelang ihm, hier ein Stipendium zur Fortsetzung seiner Studien in München zu erhalten. Doch war an das ohnehin karg bemessene Jahrgeld die Bedingung geknüpft, dass der Stipendiat ab und zu Heiligenbilder als Probe seines Fleisses seinen Gönnern vorzulegen hatte. Da er jedoch gezwungen war, nebenbei Illustrationen für die »Gartenlaube«, die »Illustrirte Zeitung« und ähnliche Journale anzufertigen, erregte er von Neuem das Missfallen der Klerikalen, welche an dieser Mitarbeiterschaft an »lutherischen« Zeitschriften Aergerniss nahmen und dem unverbesserlichen Freidenker das Stipendium entzogen. Aus dieser neuen Bedrängniss rettete ihn die Heirath mit einer wohlhabenden Münchener Kaufmannstochter. Nach einem kurzen Aufenthalt in Salzburg, wo er noch vorwiegend religiöse Bilder malte, trat er 1869

in die Schule Pilotys, in welcher er schnell seine koloristischen Fähigkeiten ausbildete.

Die Verfolgungen, denen der Künstler in seiner Heimath ausgesetzt gewesen war, hatten einen so tiefen Eindruck auf sein Gemüth gemacht, dass sein künstlerisches Schaffen dadurch wesentlich beeinflusst werden musste. Mit klarem Blick hatte er den Gegensatz zwischen dem harten Kampf, den die Bevölkerung um ein armseliges Dasein zu bestehen hat, und dem behaglichen Wohlleben ihrer geistlichen Oberen erfasst, und in Schilderungen dieser sozialen Gegensätze bewegten sich seine Erstlingsbilder. Seine Gemüthstiefe und seine ehrliche Absicht bewahrten ihn vor den Uebertreibungen der Tendenzmalerei. Er suchte die Missstände nur mit den Waffen wahrheitsgetreuer Darstellung zu bekämpfen, und ausserdem nimmt eine klare, freundliche Färbung seinen Bildern den herben Zug. Es liegt mehr rührende Mahnung als bittere Polemik in ihnen. Der »Hergottsschnitzer« machte ihn zuerst weiteren Kreisen bekannt. Ein armer Holzschnitzer, welcher in seinem Planwagen mit Weib und Kind über die Alpen von Dorf zu Dorf, von Gehöft zu Gehöft zieht, ist vor einem Wirthshause angekommen. Auf der Terrasse vor demselben sitzen wohlgenährte Geistliche, welche sich's bei Speise und Trank wohl sein lassen und geringschätzig auf den Armen herabsehen, der ihnen knieend ein Kruzifix zum Kauf anbietet. Die »Bettelmönche« und die »Beichtzettelsammlung« waren ebenfalls Proteste des Volkes gegen das Wohlleben seiner geistlichen Bedrücker. In dem »Sittenrichter«, einem fanatischen jungen Priester, der ein vor ihm stehendes Liebespaar abkanzelt, welches, wie das Kind in den Armen des jungen Mädchens beweist, die Rechte der Ehe ohne kirchlichen Segen vorweggenommen hat, und in dem »Brautexamen« des Pfarrers, welches dem geprüften Paare die Schamröthe ins Gesicht treibt, geisselte Schmid den unberechtigten Zelotismus der Geistlichkeit. Die beiden letzteren Bilder sind zugleich durch ein feingestimmtes Kolorit ausgezeichnet, welches grössere Reize entfaltet als die harte, wenn auch energievollere Malweise Defreggers.

Das reifste und an Mannigfaltigkeit der Charakteristik reichste dieser Sittenbilder Schmids ist der »Auszug der protestantischen Zillerthaler aus ihrer Heimath im Jahre 1837«. Die armen Opfer der Unduldsamkeit sind auf ihrer schweren Wanderung über die Höhen an einem Bergvorsprunge angelangt, von welchem sie den letzten Abschiedsblick auf das geliebte Thal werfen. Greise und Kranke befinden sich in dem langen Zuge, und selbst der Polizist, welcher die Unglücklichen zu überwachen hat, bleibt nicht gefühllos gegen den herzzerreissenden

Jammer. Schmid ist kein geringerer Freund jugendlicher Schönheit, Anmuth und kräftiger, edler Menschenbildung als Defregger. Doch lässt die ihm eigenthümliche zarte Färbung und weiche, gerundete Modellirung seine Figuren noch poetischer erscheinen. Der »Karrenzieher« und die »Schmuggler« gehören derselben Gattung von Bildern an, welche das soziale Elend in Tirol schildern.

Seit dem Jahre 1879 wendete Schmid sich der Behandlung von Stoffen zu, welche ohne bittere Grundgedanken und Anklagen das tirolische Volksleben von seiner heiteren und ernsten Seite zeigen. »Das Verlöbniss« (1879), der »Jägergruss«, den eine in der Vorhalle einer Kirche eingeschlafene, hübsche Dirne in Gestalt einer Blume erhalten hat, »Vor der Sitzung« und der »eingeseifte Herr Pfarrer« (1883) sind für den feinen und liebenswürdigen Humor charakteristisch, mit welchem Schmid solche Motive auszubeuten weiss. Dass er auch Dorfgeschichten von hoher dramatischer Spannung zu erzählen vermag, beweist die »Rettung« (1883), welche ein von der Höhe an einem Seile herabgelassener Bauernbursche mit dem Einsatz seines Lebens an einem bildsauberen Dirndl versucht, das beim Edelweisspflücken abgestürzt und an einem schmalen Felsvorsprung hängen geblieben ist. Sein letztes grösseres Bild, »Gang zur Wallfahrt« (1886), welchen ein älterer Bauer mit einem todtkranken Mädchen auf dem Rücken bei Morgennebel über das Gebirge unternimmt, hat wieder den elegischen Zug seiner Erstlingswerke, aber ohne jede herbe Tendenz. Obwohl beide Gemälde in grossem Maassstabe gehalten sind, hat Schmid die umfangreichen Flächen koloristisch interessanter zu machen gewusst, als es Defregger bei ähnlichen Gelegenheiten gelungen ist.

Noch stärker betont der dritte der Bauernmaler aus der Schule Pilotys, Alois *Gabl*, der auch lebhafter und dramatischer ist als jene beiden, die koloristische Seite. Im Jahre 1845 im Dorfe Wiesen im Pitzthale, einem Seitenthale des Oberinnthales, geboren, sollte er von einem Oheim, der Maler war, für den geistlichen Stand erzogen werden. Aber der Knabe wollte wie der Oheim Maler werden, was ihm jedoch erst nach Ueberwindung verschiedener Zwischenstationen mit Hülfe des Fürstbischofs Vincenz Gasser von Brixen gelang, der ihm ein Jahrgeld von hundert Gulden gab, wozu später noch das Innsbrucker Stipendium mit der oben erwähnten Verpflichtung kam. Gabl malte anfangs unter Schraudolphs Leitung religiöse Bilder und setzte es erst später durch, dass er in das Atelier des feinsinnigen Genremalers Arthur von *Ramberg* (1819—1875) eintreten durfte, welcher in der neueren Münchener Malerei durch seine vornehmen, anmuthsvollen und duftigen, von einem leichten

Hauche der Romantik umflossenen Genrebilder (Begegnung auf dem See, Einladung zur Kahnfahrt) und durch seine von echt klassischem Adel erfüllten Illustrationen zu Goethes Hermann und Dorothea und Voss' Luise eine hervorragende Stellung einnimmt. Seine letzte Ausbildung erhielt Gabl bei Piloty, dessen koloristisches Können er jedoch sehr bald überholte. Seine Farbe ist bei weitem flüssiger und geschmeidiger. Er geht auf die mannigfaltigste Tonwirkung aus und hat namentlich in der Behandlung des Helldunkels eine ausserordentliche Virtuosität erreicht. Das erste Bild, welches seinen Namen bekannt machte, »Haspinger den Aufruhr predigend«, zeigt den Einfluss des Defreggerschen Speckbacherbildes. Nur ist alles nervöser, dramatischer aufgefasst. In einer niedrigen Wirthshausstube steht der Pater auf einem Schemel und feuert mit erhobenen Händen, in der Linken das Kruzifix, die Bauern zur Erhebung an. Seine Rede hat bereits ihre Wirkung gethan. Die fanatisirten Zuhörer heben zum Zeichen ihrer Zustimmung Hände und Stutzen in die Höhe, und befriedigt blickt Andreas Hofer, der mit Speckbacher und dem Freiherrn von Hormayr an einem Tische sitzt, auf die entzündete Kampfeslust seiner Landsgenossen. Der elektrisirende Strom, der von dem feurigen Kapuziner ausgeht, spiegelt sich mit reicher Mannigfaltigkeit in den Gesichtern aller Anwesenden, selbst in denen der Frauen, welche in fieberhafter Erregung den Worten des Redners lauschen. Mit dem folgenden Bilde, der »Rekrutenaushebung« in Tirol, kehrte Gabl dem politischen Gebiete den Rücken und erging sich in fein charakterisirten und meist dramatisch zugespitzten Sittenbildern, deren Motive er anfangs ausschliesslich dem Tiroler Volksleben entnahm. Der »Tanz im Wirthshaus«, der durch den plötzlich eintretenden Herrn Pfarrer — es ist vermuthlich zur Fastenzeit — eine unliebsame Unterbrechung erfährt, und »Hochwürden als Schiedsrichter« in einer verwickelten Scheibenschussangelegenheit waren die nächsten Hauptbilder Gabls. Seit 1880 etwa dehnte er sein Stoffgebiet weiter aus und fand auch im Münchener Volksleben charakteristische Motive zur Entfaltung seines Kolorits, das von jetzt ab auf die Wiedergabe fesselnder, an Rembrandt und seine Schule erinnernder Lichtwirkungen ausging. Die »Bräuschenke in München« zur Mittagszeit mit den lachenden, sich zum Gassenschank drängenden Mägden war das erste Meisterstück dieses neuen Genres, welchem 1883 die »heiligen drei Könige mit ihrem Stern«, die in einem bayerischen Bauernhause ihre Aufwartung machen, 1884 die »Impfstube«, eine gemüthvolle Schilderung von Kinderangst und Muttersorge bei meisterlicher Darstellung des in einem geschlossenen Raume schwebenden Lichts, und 1886 eine alte »Märchenerzählerin« im Kreise lauschender Kinder folgten.

Vorwiegend aus dem Bauernleben hat auch der Wiener Eduard *Kurzbauer* (1840—1879) die Stoffe zu seinen Genrebildern genommen. Anfangs Lithograph, bildete er sich durch den Besuch der Abendstunden an der Wiener Kunstakademie weiter und gelangte am Ende dazu, dass er den regelrechten Akademiekursus absolviren konnte. Nach vier- und einhalbjährigen Studien war er jedoch noch nicht zu einem unzweifelhaften Erfolge gekommen, und erst im Jahre 1867 glückte es ihm, mit einem figurenreichen und gut komponirten Bilde »die Märchenerzählerin« gegründete Hoffnungen auf die Zukunft zu erwecken. Er ging nun nach München zu Piloty und machte unter der Leitung des trefflichen Lehrers so schnelle Fortschritte, dass er bereits nach zwei Jahren die Schule verlassen und sich selbständig machen konnte. Im Jahre 1870 vollendete er ein figurenreiches Bild, welches seinen Namen so schnell bekannt machte, dass er für die Jahre vergeblichen Harrens entschädigt wurde. »Die ereilten Flüchtlinge« (in der kaiserlichen Galerie zu Wien) verdankten ihren Erfolg in erster Linie dem Reize eines glücklich gewählten Stoffes. Mit voller Klarheit und Uebersichtlichkeit wird eine Liebesnovelle erzählt, deren Entwicklung, Höhepunkt und Katastrophe Jedermann mit leichter Mühe aus den Angesichtern der einzelnen Personen herauslesen kann. Der vorwurfsvolle Blick der vornehmen Mutter, ihr gramerfülltes Antlitz, welches sie der Tochter zuwendet, die Scham und die Reue der letzteren, der gleichgiltige Trotz des jungen Entführers, der aber das Unbehagliche der Situation peinlich genug empfindet, der respektvolle Ernst des alten Dieners, der ehrerbietig an der Thür der Wirthsstube zurückbleibt, aber mit seiner bekümmerten Herrin mitfühlt, die lebhafte Theilnahme der jungen Wirthin, welche am Tische ihre Kinder speist, der drollige Gesichtsausdruck des Postillons, welcher das flüchtige Paar gefahren hat und nun mit einem Schlage über die Sachlage aufgeklärt wird, endlich die Neugier der Handwerksburschen, welche auf ihrer Wanderschaft Einkehr gehalten haben — alle diese Momente sprechen so deutlich und greifen so organisch in einander ein, dass sich aus novellistischen Voraussetzungen eine Szene von voller dramatischer Wirkung ergiebt. Das Kolorit ist noch etwas zaghaft, aber doch für den Stoff, in welchem sich romantische Sentimentalität und gesundes Volksthum die Waage halten, charakteristisch genug.

Indem sich Kurzbauer fortan der Schilderung des schwäbischen Volkslebens, namentlich desjenigen der schwarzwälder Bauern widmete, gewann sein Kolorit auch an Kraft und Tiefe, und die Charakteristik seiner Figuren an grösserer Energie. Mit gleichem Glück erfasste er dieses Leben von seiner heiteren wie von seiner ernsten Seite, und

wenn seine humoristischen Bilder auch nicht die drastische Wirkung der Defreggerschen erreichen, so stehen seine Darstellungen ernsten Inhalts, insbesondere die ergreifende Szene »Vor dem Begräbniss« in einem schwäbischen Bauernhause (1878), sein letztes, in der Charakteristik vielseitigstes Bild, ebenbürtig neben den Schöpfungen ähnlichen Inhalts von Knaus und Vautier. Den »ereilten Flüchtlingen« folgten zunächst der »abgewiesene Freier«, das »alte Mütterchen« und das »ländliche Fest in Württemberg«. Die »Weinprobe«, welche drei schwäbische Bauern vor einem grossen Stückfasse im Keller abhalten, bezeichnet einen grossen Fortschritt in der physiognomischen Durchbildung der Köpfe, und die »grundlose Eifersucht«, der »stürmische Verlobungstag«, die »Wahlbesprechung«, die »Kartenlegerin« und die »Verleumdung« (Dresdener Galerie) bewegen sich in derselben Richtung aufwärts bei einer sich stetig verfeinernden Behandlung des Helldunkels. Einem Schaffen, das noch reiche Früchte verhiess, wurde Kurzbauer durch einen frühzeitigen Tod entrissen.

Von den übrigen Schülern Pilotys hat noch Adolf *Eberle* (geb. 1843), ein Sohn des Schafmalers Robert *Eberle* (1815—1862), seine Stoffe vorwiegend dem Bauernleben entnommen. Durch Studien auf der Akademie und im Atelier Pilotys entwickelte er seine Fähigkeiten so schnell, dass er schon mit achtzehn Jahren durch ein ernstes, tiefergreifendes Sittenbild »Die Pfändung der letzten Kuh« einen grossen Erfolg erzielte. Nachdem er dann eine Zeit lang Genrebilder aus dem Kriegerleben, namentlich dem des dreissigjährigen Krieges, gemalt, kehrte er zur Schilderung des oberbayerischen und tirolischen Bauernlebens zurück, aus welchem er nur schlichte Motive herausgriff, die er jedoch mit feiner Empfindung und, wo es der Stoff mit sich brachte, auch mit gefälligem Humor behandelte. In dem Streben nach anmuthiger Gestaltenbildung begegnet er sich mit Defregger. Der »Hochzeitstag«, »nach der Taufe«, der »Unterricht auf der Zither«, die »alte Innsbruckerin und ihre Enkelin«, der »Brauttag«, das »Tischgebet«, der »erste Rehbock«, »im Hundestall« und das »verspätete Mittagsessen« sind seine Hauptbilder, auf welchen Jäger und Bauern der bayerischen und tirolischen Berge in ihrer malerischen Tracht erscheinen. Die unmittelbare Nähe des Gebirges hat fast jeden der neueren Münchener Maler einmal oder öfter veranlasst, Genrebilder aus dem Leben des Berg- und Landvolks zu malen oder doch Studienköpfe aus der frischen Natur herauszugreifen. Auch der erste, erfolgreichste und fruchtbarste Humorist der Schule Pilotys, Eduard *Grützner*, hat die populären Figuren seiner zahlreichen Genrebilder wohl mehr auf dem Lande als unter den hauptstädtischen Modellen gefunden. Geboren 1846 in

Gross-Carlowitz bei Neisse in Schlesien als der Sohn eines katholischen Bauern, war er vom Vater für den geistlichen Stand bestimmt worden, obwohl er schon früh eine ungewöhnliche Begabung für das Zeichnen an den Tag gelegt hatte. Als die Zeit herannahte, wo er in das Priesterseminar eintreten sollte, erklärte er dem Vater seine entschiedene Abneigung gegen den geistlichen Stand. Es wäre ihm jetzt nichts anderes übrig geblieben, als sich der Landwirthschaft zu widmen, wenn nicht der aus Schlesien gebürtige Münchener Architekt Hirschberg bei einem Besuche seiner Heimath zufällig die ersten Kompositionen des jungen Grützner zu Gesicht bekommen hätte. Er nahm sie mit nach München und legte sie Piloty vor, welcher das darin bekundete Talent der Aufmunterung und Pflege für würdig erachtete. Da Hirschberg dem jungen Schlesier die nöthigen Mittel vorstreckte, ging dieser nach München, absolvirte die Akademie und trat 1866 in das Atelier Pilotys. Es dauerte noch einige Zeit, bis sich seine Eigenart entwickelte, von der weder in einem dekorativen Deckenbilde für Hirschbergs Haus, die sieben freien Künste darstellend, noch in einem historischen Gemälde, das er in Pilotys Atelier ausführen musste, etwas zu spüren war. Es gehörte nämlich zu dem Lehrplane Pilotys, dass jeder Schüler sein malerisches Können an irgend einem, womöglich tragischen Gegenstand aus der Weltgeschichte erproben musste. Niemand kam, wie es im Atelier hiess, um einen solchen »Unglücksfall« herum, und so geschah es, dass Grützner eine »Geisslung Heinrich II. am Grabe Thomas Beckets« malte, obwohl er sich über Kasteiungen und ähnliche Religionsübungen bereits eine entgegengesetzte Meinung gebildet hatte. Zugleich mit jenem historischen Gemälde arbeitete er an einer Szene aus dem Klosterleben, deren frischer Humor so überzeugend wirkte, dass Grützner nicht mehr über das Feld seines Schaffens im Zweifel sein konnte. Er entdeckte ein neues Stoffgebiet, welches für ihn so ergiebig war, dass er demselben bis auf die Gegenwart, also fast zwanzig Jahre hindurch, eine lange Reihe von Bildern entnommen hat, deren stofflicher Reiz, trotzdem sich manche Figuren und Situationen wiederholen, immer noch seine drastische Wirkung übt. Neben den Szenen aus dem Klosterleben interessirten ihn zu Ende der sechsziger Jahre besonders Falstaff und seine Gesellen, deren drollige Abenteuer in der Kneipe und bei den Frauen er mehrfach darstellte und die er zuletzt in einer Reihe von sieben, später durch die Photographie vervielfältigten Kartons unter dem Titel »Sir John Falstaff« zusammenfasste.

Die Bilder aus dem Stillleben der Mönche, deren Zahl sich auf vierzig bis fünfzig belaufen mag, führen die heiligen Männer meist in

Situationen und bei Beschäftigungen vor, welche nicht unbedingt zu einem gottseligen Dasein gehören. Nach Grützner sind sie mehr um ihres Leibes Nahrung, Pflege und Nothdurft bekümmert, als um die Ausübung ihres frommen Berufs. Am liebsten zeigt er uns diese trefflichen Kenner eines guten Tropfens beim Glase Wein oder beim Kruge Bier. Der Pater Kellermeister probirt als oberster Sachverständiger das erste vom Heurigen und die andern harren gespannt seines Urtheils, oder die ganze Klostergesellschaft ist beim Weinzapfen, bei der Weinlese oder beim Bierbrauen beschäftigt, oder wir finden die feisten Brüder pokulirend um eine lange Tafel versammelt. Musik, Gesang, Karten-, Schach-, Würfel- und Dominospiel sind die beliebtesten Unterhaltungsmittel, und wenn sich die frommen Brüder einmal in der Klosterbibliothek treffen lassen, so handelt es sich um eine Lektüre, welche nicht mit den vorgeschriebenen Andachtsübungen in Verbindung steht. Verschiedene »Weinproben« in immer neuen Abwandlungen, das »Klosterbräustübchen«, der »Klosterschneider«, im »Klosterbräustübchen beim Abendgebetläuten«, die »unsichtbare Niederlage«, welche ein geriebener Förster seinem geistlichen Partner im Kartenspiel bereitet, eine der populärsten und glücklichsten Schöpfungen des Meisters, die »Klosterweinlese«, der »Barbiertag im Kloster«, die »lustige Lektüre in der Klosterbibliothek«, die »Siesta im Kloster« und »in der Klosterküche«, welche ein Förster mit einem feisten Hasen versorgt, sind die Hauptdarstellungen aus dem Leben der bayerischen Kuttenträger, von denen Grützner anfangs die braunen bevorzugte. In den letzten Jahren hat er auch die weissen in den Kreis seiner Darstellung gezogen. Indem der Künstler auf solchen Bildern die klösterliche Existenz mit dem Nimbus eines sehr gemüthlichen und sorgenlosen Schlaraffenlebens umgab, folgte er nur dem Zuge seines Humors. Eine polemische Absicht lag ihm anfänglich jedenfalls fern, und wenn er mit der Zeit eine stattliche Sammlung von rubinfarbenen Trunkenbolden und dickwanstigen Schlemmern zusammenbrachte, so erklärt sich das aus der Absicht des Malers, immer stärkere humoristische Wirkungen zu erzielen. Man nahm auch in Bayern, wo das Volk mit den Mönchen in beständigem geselligen Verkehr steht, wo Laien und Geistliche mit einander trinken und spielen, ohne dass einer etwas Anstössiges dabei findet, kein Aergerniss an den Grütznerschen Schnurren. Erst als der »Kulturkampf« immer heftiger entbrannte, wurde aus diesen Humoresken Kapital geschlagen, und sie wurden gewissermaassen als historische Urkunden gegen das Klosterunwesen und den Ultramontanismus im Allgemeinen geltend gemacht. Geharnischte Deklamationen in Vers und Prosa wurden auf die Grütznerschen Bilder gegründet, und ab und

zu schliff der Maler seinen Humoresken auch satirische Pointen an. In zwei Gegenstücken, die er »Einst« und »Jetzt« nannte, stellte er z. B. einem sinnigen Dominikaner des fünfzehnten Jahrhunderts, welcher die Gewölbe eines Kreuzganges mit frommen Schildereien ziert, einen stupiden Kapuziner unserer Zeit gegenüber, welcher die kunstvollen Schöpfungen der Vergangenheit mit einem groben Maurerpinsel übertüncht. Dergleichen Rohheiten sind aber nicht die Eigenheiten gewisser Stände und Volksklassen, sondern eine allgemeine Krankheit der Neuzeit, die trotz der stärksten Bekämpfung immer noch nicht verschwinden will. Auch dass die fetten Mönchsgesichter allmälig zu Karrikaturen wurden, war sicherlich keine kulturkämpferische Absicht Grützners, sondern das natürliche Ergebniss einer langen, auf denselben Gegenstand gerichteten Thätigkeit, die zu Uebertreibungen gelangt, weil die Mittel immer stärker werden müssen, wenn ihre Wirkung nicht ausbleiben soll.

Seitdem man die Nutzlosigkeit des Kampfes zwischen Staat und Kirche eingesehen hat, betrachtet man die Grütznerschen Bilder auch wieder mit unbefangenen Augen. Jetzt richtet sich der Tadel mehr gegen das Zuviel. Das Thema ermüdet am Ende doch, trotz der reichen Erfindungsgabe des Künstlers, und um so mehr, als Grützners koloristische Fähigkeiten schon an ihrer ursprünglichen Frische und Schärfe eingebüsst haben. Sein Kolorit war, vielleicht in Folge zu schneller Produktion, stumpf und phlegmatisch geworden, und erst in jüngster Zeit ist es bisweilen wieder zu der früheren Klarheit, so z. B. in dem dreitheiligen Bilde »Bier, Wein, Schnaps«, zurückgekehrt. Wenn auch die Mönche in seinem Schaffen den breitesten Raum einnehmen, so hat er daneben noch Gelegenheit gefunden, humoristische Stoffe aus anderen Kreisen der menschlichen Gesellschaft zu behandeln. Dieser Gruppe von Bildern gehören sogar zwei seiner besten und volksthümlichsten Schöpfungen an, das berühmte »Jägerlatein«, die reifste Frucht Grütznerschen Humors, und die »schwere Wahl«, vor welche eine Kellnerin gestellt wird, der zwei hübsche Forsteleven zugleich eine Blume anbieten. Im Anfang der siebenziger Jahre hat der Künstler auch in das bunte Leben hinter den Coulissen hineingegriffen und einmal eine Schauspielergesellschaft in der Garderobe in sehr geistvoller und scharfer Charakteristik, ein anderes Mal in »Mephisto hinter den Coulissen« einen Schauspieler in rothem Teufelskostüm dargestellt, welcher einer jungen Balleteuse verfängliche Artigkeiten sagt.

Auch Toby E. *Rosenthal* (geb. 1848), ein Deutsch-Amerikaner und Schüler Pilotys, hat mit Humoresken wie dem »alarmirten Mädchenpensionat« und den Abenteuern zweier Schusterjungen (»Aus dem Regen

in die Traufe« und »Wer zuletzt lacht, lacht am besten«) gelegentliche Erfolge erzielt. Doch behandelte er mit gleicher Liebe auch sentimentale, elegische und selbst tragische Stoffe, die er gern Dichtern entlehnt. Seine bedeutendste Schöpfung auf diesem Gebiet ist das »Gericht über die entflohene Nonne Constanze de Beverley« nach Walter Scotts Marmion, welches durch grosse koloristische Vorzüge, namentlich in der Behandlung des Helldunkels, über die Bedeutung einer blossen Illustration erhoben wird. In der »Tanzstunde unserer Grossmütter« (1887) schloss er sich an die elegante Kostümmalerei und die oberflächliche Süsslichkeit an, welche in Beyschlag, Hermann Kaulbach u. a. ihre typischen Vertreter besitzen.

Wenn Grützner nur ab und zu in die Kreise der Bauern und Jäger hineingriff, so haben zwei andere seiner Schulgenossen, Karl *Raupp* und Joseph *Wopfner*, die Motive ihrer Genrebilder fast ausschliesslich dem Leben der bayerischen Landleute, Fischer und Jäger entlehnt, wobei sie Figuren und Landschaften zu einem so einheitlichen Organismus verbanden, dass sie damit eine eigene Abart des Bauerngenres begründeten. Karl Raupp, 1837 zu Darmstadt geboren, bildete sich anfangs zum Landschaftsmaler und dann in Frankfurt a. M. am Städelschen Institut bei Jakob Becker von 1856—1858 zum Genremaler aus. Darauf begab er sich nach München und trat 1860 in das Atelier Pilotys, bei welchem er etwa sechs Jahre lang blieb. Seine sommerlichen Studienausflüge führten ihn auch nach dem Chiemsee, und an seinen Ufern und auf der Fraueninsel*) fasste seine Kunst bald feste Wurzeln. Mit gleicher Liebe versenkte er sich in das Leben der dortigen Anwohner, deren Hauptbeschäftigung in der Heuernte liegt, wie in die landschaftliche Natur, deren Reize sich vornehmlich aus dem malerischen Zusammenweben von Wasser, Wiese und Schilf mit der wechselvollen Beleuchtung ergeben. Die Figuren sind stets so eingehend charakterisirt und zu einer so fesselnden Situation oder zu einem so bedeutungsvollen Handeln verbunden, dass sie das vornehmste Interesse des Beschauers in Anspruch nehmen. Es sind meist alte und junge Frauen, Mädchen und Kinder, welche Raupp in voller Sonnenbeleuchtung bei idyllischem Spiel am Ufer und im festgebundenen Kahn oder während der Fahrt auf dem See oder mit besonderer Vorliebe im Kampf mit den Wellen vorführt. Wenn der Sturm anhebt, wenn schwarze Wolkenwände vom Horizont emporsteigen, wenn die Möven durch die Luft schiessen, dann ist die Stunde gekommen, wo Raupp sich so recht in seinem Elemente fühlt. Dann entfalten

*) Ueber dieses Studienfeld zahlreicher Maler berichtet M. Haushofer in der Zeitschrift »Die Kunst für Alle« (I. S. 7—10).

sich die Tiefe und Energie seiner Charakteristik sowie die Flüssigkeit und der Reichthum seines Kolorits zu ausgiebigster Kraft, und seine Bilder schildern mit ergreifender Beredsamkeit, was Mutterliebe im Ringen mit der tobenden Wasserfluth vermag, wenn es gilt, die Kleinen vor dem drohenden Unwetter sicher ans Land zu schaffen. »In den Wellen«, »Im Schutze der Mutter«, »Kahnfahrt auf dem Chiemsee«, »Junges Volk«, »Verschiedene Passagiere«, »Heimkehr vor dem Wetter«, »Auf stiller Fluth« und »Glücklich gelandet« sind die Hauptbilder dieser Gattung. Der Einbaum, der roh zusammengezimmerte Nachen oder das schwer beladene Heuschiff bilden die schwanke Behausung, in welcher sich bald stille Seligkeit, genügsame Freude und höchstes Glück, bald schwere Sorgen, tiefste Bekümmerniss und Todesangst zusammendrängen. Auf einer zweiten Gruppe von Bildern (Gebetläuten am Mittag während der Ernte, Ave Maria) zeigt der Künstler den See und seine Ufer unter dem vollen Glanze der Sonne, welche die Luft bald mit einem feinen silbernen Schimmer, bald mit rothleuchtendem Gold erfüllt. Immer wirken Landschaft, Menschen und Beleuchtung zu einer kräftigen und aus der Tiefe des Gemüths quellenden Grundstimmung zusammen.

Hatte Raupp schon in München einige Schüler in seinem Atelier herangebildet, so erweiterte sich seine Lehrthätigkeit noch, als er 1868 einem Rufe als Leiter der Malklasse an die Kunstschule in Nürnberg folgte, wo u. a. F. A. Kaulbach und L. Löfftz zeitweilig seinen Unterricht genossen. Der Sommer fand ihn fast stets auf der Fraueninsel, wo das gastliche, von einem trefflich fürsorgenden Ehepaar gehaltene Wirthshaus bald zu einer Malerherberge wurde, deren Chronik sich mit der Zeit zu einem Sammelplatze flotter Künstlerlaune ausbildete. Im Jahre 1879 kehrte Raupp nach München zurück, wo er seine Lehrthätigkeit als Professor an der Kunstakademie fortsetzte. Auf demselben Stoffgebiete, aber mit einer noch grösseren koloristischen Energie und mit reicherer dramatischer Kraft ist Joseph *Wopfner* thätig, welcher sich aus ähnlichen engen Verhältnissen emporgearbeitet hat wie seine Landsgenossen und Kunstverwandten Defregger, Schmid und Gabl. Im Jahre 1843 zu Schwaz in Tirol geboren, lernte er von seinem Vater, der Bäcker und Anstreicher zugleich war, dessen Künste. Daneben erhielt er auch Unterricht in der höheren Kunst bei einem Maler in dem benachbarten Stans. Im Jahre 1860 ging er nach München, wo er als Stubenmaler, dann als Lithograph arbeitete und endlich seit 1864 sich im Zeichnen auf der Kunstakademie ausbilden konnte. 1869 nahm ihn Piloty in sein Atelier auf, in welchem er bis 1872 arbeitete. Anfangs als Illustrator und auf dem Gebiete des Märchenbildes thätig, verlegte

auch er bald sein Studienfeld nach dem Chiemsee. Während Raupp seine Motive vorzugsweise im Familienleben der Bevölkerung suchte, erweiterte Wopfner den Gesichtskreis und entfaltete eine grössere Mannigfaltigkeit. Fast immer führt er uns Fischer und Bauern bei ihrer Thätigkeit vor (Fähre auf dem Chiemsee, Fischer auf dem See bei Sonnenuntergang, Ueberfahrt über den See beim Abendläuten, Lachsfang am Chiemsee) und nicht selten schildert er den Kampf auf Tod und Leben, den Fischer und Landleute mit dem wüthenden Elemente zu bestehen haben wie in dem »Heuschiff im Sturm«, auf welchem die Gruppen der geängstigten Frauen und Kinder mit ergreifender Wahrheit geschildert sind, und auf dem durch das Unwetter »vereitelten Fischzuge«, oder er erhebt die Darstellung zu unheimlicher Spannung wie auf der »Verfolgung der Wilderer«, welche von Gensdarmen und Schiffern trotz des herannahenden Gewittersturmes mit unerschrockener Energie ins Werk gesetzt wird.

Diesen Bauernmalern ist auch der Humorist Hugo *Kauffmann* anzureihen, welcher zwar nicht aus der Schule Pilotys hervorgegangen ist, aber im Kolorit doch manche Eigenthümlichkeiten derselben angenommen hat. 1844 zu Hamburg geboren, begann er seine künstlerischen Studien im Städelschen Institut in Frankfurt a. M., wo der Genremaler Jakob Becker sein Lehrer wurde und ihn durch sein Beispiel auf die Schilderung des Bauernlebens führte. Von Frankfurt zog Kauffmann nach Düsseldorf, wo er jedoch nur kurze Zeit blieb, und liess sich dann in Cronberg, der beliebten Malerkolonie im Taunus, nieder. Nachdem er noch anderthalb Jahre in Paris zugebracht, nahm er 1871 seinen Wohnsitz in München, wo sich sein Talent drastisch-humoristischer Schilderung des Volkslebens im Anschluss an die alten Niederländer, besonders an Brouwer und A. van Ostade, schnell entfaltete. Letzterer war in der Cronberger Malerkolonie sehr geschätzt, und nach Art dieses Meisters ist Kauffmanns Kolorit auf einen bräunlichen Grundton gestimmt, welcher der Ausbildung des Helldunkels einen weiten Spielraum gewährt. Zum Schauplatz seiner humoristischen Szenen wählt er gern das verräucherte Innere einer Dorfschenke oder den Vorplatz vor einer solchen und bevölkert diese Stätten mit einer Fülle köstlicher, aus der bunten Mannigfaltigkeit des Lebens gegriffener Typen. »Jägerlatein«, »Der Geiger in der Dorfkneipe«, »Herrschaftsdiener im Wirthshaus«, »Eifersucht in der Schenke«, »Musikanten im Dorfwirthshaus«, »Erregte Gemüther« (Streit beim Kartenspiel), »Beim Dirndl« sind solche Szenen, in welchen Kauffmann die reiche Quelle seines frischen Humors sprudeln liess. Erst in neuester Zeit hat er auch ernste Motive behandelt, z. B. auf dem Bild

»Abgestürzt«, wo ein Verunglückter in die ärmliche Hütte zu seinem aufs äusserste erschreckten Weibe gebracht wird. Noch schärfer und geistreicher in der Charakteristik sind Kauffmanns Feder-, Tusch- und Bleistiftzeichnungen, welche der fruchtbare Künstler bisweilen zu ganzen Cyklen und Bilderreihen vereinigt und durch Lichtdruck vervielfältigen lässt. »Unter- und oberirdische Reinigungsbeamte«, »Biedermänner und Konsorten«, »Spiessbürger und Vagabunden«, so hat er die verschiedenen Sammlungen dieser Charakterfiguren getauft. Die Krone derselben bildet die »Hochzeit im Gebirg«, zu welcher Karl Stieler, der stets liederfrohe, früh dahingeschiedene Sangesbruder aller Münchener Bauernmaler und Humoristen, köstliche Gedichte in oberbayrischer Mundart geschrieben hat. Die einzelnen Szenen des Festes sind sehr lebendig komponirt, und die grossen Studienköpfe zu den Theilnehmern an der Hochzeit beweisen, dass Kauffmann nicht nur über eine selbst den subtilsten Anforderungen gewachsene, zeichnerische Technik, sondern auch über einen tief eindringenden Blick verfügt, welcher die geheimsten Regungen der Seele aus den Runzeln eines Greisenkopfs wie aus den hellen Augen einer frischen Dirne herauszulesen versteht.

Dieser Gruppe von Malern gehört auch Wilhelm *Leibl* aus Köln an (geb. 1846), welcher, wenn man sich die Schüler Pilotys auf einer langen Linie aufgestellt denkt und Lenbach den einen äussersten Punkt dieser Linie einnehmen lässt, auf dem entgegengesetzten Punkte derselben steht. In dem Grade, als Lenbach das Schwergewicht seiner Kunst auf die malerische Gesammterscheinung legt, concentrirt sich Leibl auf die zeichnerische Durchführung aller Einzelnheiten bei möglichst klarer, blanker Färbung. Beide stehen einander so gegenüber wie etwa Holbein, als er den Morrett und den Kaufmann Gyze malte, und Rembrandt in seiner dunkelsten Periode. Leibl, der Pinsel, Radirnadel, Feder und Bleistift so gleichmässig fein zu führen versteht, dass jeder Strich vor der Prüfung durch das Vergrösserungsglas Stand hält, hat seine Laufbahn in einer Schlosserwerkstatt begonnen. Man hat ihn deshalb mit dem ebenso sorgsam schaffenden Quentin Massys verglichen, der in seiner Jugend nach einer Sage, die weder hinreichend beglaubigt, noch genügend widerlegt worden ist, den Schmiedehammer geschwungen haben soll. Leibl kam übrigens noch früh genug zur Malerei. Mit achtzehn Jahren trat er in die Schule Pilotys ein, in welcher er sich jedoch nicht jene breite, handfertige Malweise zu eigen machte, die zu leichter Bemeisterung grosser Flächen gelangt. Er bildete sich nach den alten Deutschen und Niederländern eine feine, minutiöse Pinselführung, welcher auch seine später zu Tage tretende Vorliebe für Zeichenstift

und Radirnadel entsprach. Eine Zeit lang suchte er freilich, im Anschluss an van Dyck, spezifisch malerische Wirkungen mit Helldunkelreiz zu erzielen, wovon u. a. das Bildniss seines Vaters, des Domkapellmeisters Leibl im Wallraf-Richartzmuseum zu Köln, Zeugniss ablegt. Im Jahre 1869 begab er sich nach Paris, wo er sich eine grosse Virtuosität in der Führung der Radirnadel erwarb und den Werth der Zeichnung noch höher schätzen lernte. Bei Ausbruch des Krieges kehrte Leibl nach München zurück und brachte seine neugewonnenen, künstlerischen Ueberzeugungen in kleinen Kabinetsstücken nach Art der Holländer und in Genrebildern und Charakterfiguren aus dem Bauernleben zur Geltung. Seine Modelle verführten ihn schliesslich so weit, dass er in der Absicht, der Natur bis in ihre Zufälligkeiten und Launen zu folgen, bisweilen das Charakteristische zum Hässlichen trieb und, wie z. B. bei einer Reihe von Dachauer Bauern und Bäuerinnen, in die Karrikatur verfiel. Indessen kehrte Leibl von solchen Uebertreibungen wieder zur reinen, naiv angeschauten Natur zurück. Zum ersten Male entfaltete er das volle Maass seines Könnens in einer für die Pariser Weltausstellung von 1878 gemalten »Bauernkonferenz«, einer Gesellschaft von vier Landleuten, welche der Vorlesung eines Schriftstücks durch einen fünften mit gespannter Aufmerksamkeit folgen. Es handelt sich anscheinend um einen amtlichen Bescheid, der wie alle offiziellen Dokumente auf Bauerntrotz und Misstrauen stösst. Dieses Bild imponirte durch die grossartige Wahrheit der Auffassung, die unanfechtbare Objektivität der Charakteristik und die Schlichtheit der zur Erreichung dieses hohen Ziels aufgewendeten malerischen Mittel den französischen Malern und Kunstkennern derartig, dass selbst Menzel und Knaus hinter diesem neuen Stern zurücktraten. Die Gemälde des langsam schaffenden Künstlers gelangten bei Engländern und Amerikanern bald zu einer solchen Schätzung, dass deutsche Kunstfreunde auf Erwerbung derselben verzichten mussten, und Leibl sich veranlasst gesehen hat, fast ausschliesslich für England zu arbeiten, so dass nach 1883 nichts mehr von seiner Hand auf grösseren deutschen Ausstellungen erschienen ist. Im »Pariser Salon« von 1878 waren zwei männliche Köpfe zu sehen, über welche der französische Kunstkritiker Paul Mantz schrieb: »Die Zeichnung ist von einer bewunderungswürdigen Präcision, die äusseren Umrisse heben sich mit mathematischer Schärfe vom Hintergrunde ab; aber die Gesammtwirkung ist weich, und der Anblick dieser weissen Gesichter gleicht einer Rose, deren Blumenblätter auf einmal verblasst sind.« In ähnlicher Weise war das kleine Bildniss einer jungen Bäuerin auf der Münchener Kunstausstellung von 1879 behandelt. Noch grossartiger offenbarte sich

daselbst die Virtuosität des Zeichners auf drei Feder- und Bleistiftstudien nach der Natur. Eine derselben stellte eine bejahrte Bäuerin von ehrwürdigem Gesichtsausdruck in einem Gebetbuche lesend dar, ganz in der Art, wie Holbein mit seinem grossen psychologischen Scharfblick derartige Physiognomien wiedergegeben hat, eine andere zwei gefaltete Hände, welche so feinfühlig charakterisirt waren, dass man danach die Persönlichkeit des zugehörigen Individuums hätte konstruiren können. Diese Zeichnungen waren Vorbereitungen zu dem umfangreichsten Bilde Leibls, welches bisher in einer Ausstellung erschienen ist, zu der Andacht dreier Frauen »in der Kirche« (1882). Wenn auch hier die Neigung des Malers, jedem Wesen, jedem Stoff und jeder Erscheinungsform dieser Welt, der organischen wie der unorganischen, der lebenden wie der unbelebten, gerecht zu werden, in der peinlichen Aufnahme gleichgiltigen Beiwerks zu weit gegangen ist, so steigert sich diese Liebe zum Detail in der Charakteristik der drei Köpfe doch zu einer so geistig bedeutenden Wirkung, dass das psychologische Moment über dem materiellen das Uebergewicht erhält.

Die Historienmalerei grossen Stils ist in der Schule Pilotys, soweit München in Betracht kommt, nicht in dem Maasse gepflegt worden, als man nach der Wirksamkeit ihres Hauptes hätte erwarten dürfen. Nach einigen Anläufen verbreitete sich alles im historischen Genre, in Kostümstücken und in der Illustration, worauf zum geringeren Theil der Mangel an Aufträgen von Seiten des Staates, zum grösseren Theil die Neigung der Zeit und die darauf sich gründende Spekulation der Kunsthändler und Bücherverleger hindrängte. Dem Meister am nächsten in der Ausbildung des historischen Genres ist Max *Adamo* (geb. 1837) gekommen, der sich anfangs auf der Münchener Akademie unter Anschütz, Phil. Foltz und W. v. Kaulbach gebildet hatte, aber erst durch Pilotys Einfluss in die richtige Bahn gelenkt worden war. Anfangs als Illustrator für Zeitschriften thätig, wurde er an der Ausschmückung des bayrischen Nationalmuseums in München betheiligt, wo er die »Blüthezeit des alten Nürnberg um 1500«, »die Gründung der Universität Heidelberg 1386« und den »Regensburger Donauhandel im Mittelalter« malte. In seinen Staffeleibildern behandelte er, der Neigung seines Lehrers folgend, meist figurenreiche Szenen aus der Zeit der spanischen Schreckensherrschaft in den Niederlanden und aus der englischen und französischen Revolution, aufregende Momente vor und nach einer für den Helden oder die Opfer unheilvollen Entscheidung wie die »niederländischen Edlen vor dem Blutgericht Albas« (1868), den »Sturz Robespierres im Nationalkonvent« (1870, Berliner Nationalgalerie), »Oraniens letzte Unterredung mit Egmont«,

»Karl I. Begegnung mit Cromwell und dem Parlament bei Childerley«, die »Auflösung des langen Parlaments durch Cromwell« und »Karl I. empfängt den Besuch seiner jüngsten Kinder bei Maidenhead«. Mit feiner und scharfer Charakteristik verbindet er ein grosses Geschick in der Gruppirung der Massen, das sich namentlich in dem Sturze Robespierres zu hoher dramatischer Energie steigert. Seine Gemälde sind räumlich in den Grenzen des Genrebildes gehalten, wodurch die Lebendigkeit der Figuren noch erhöht wird. In der Vorliebe für ein buntes und glänzendes Kolorit, für Reichthum an bewegten Figuren und in der Charakteristik derselben ist Ludwig von *Langenmantel* (geb. 1854) mit ihm verwandt, welcher 1874 in die Schule Pilotys trat und sich vornehmlich durch die »Verhaftung des französischen Chemikers Lavoisier unter der Schreckensherrschaft« (städtische Galerie in Münster) und die »Predigt Savonarolas gegen den Luxus der Florentiner« bekannt gemacht hat.

Ein glänzenderes koloristisches und zeichnerisches Talent als die genannten ist der Ungar Alexander *Liezen-Mayer* (geb. 1839 in Raab). Nachdem er die Akademien von Wien und München besucht, trat er 1862 in das Atelier Pilotys, um sich zum Historienmaler auszubilden. Seine ersten Schöpfungen »die Krönung Karl Durazzos in Stuhlweissenburg« und die »Heiligsprechung der Landgräfin Elisabeth von Thüringen« verriethen jedoch keine hervorragende Begabung für das Fach der grossen Historie, sondern legten nur durch die verständig abgewogene Komposition und das gediegene Kolorit ein Zeugniss dafür ab, dass der junge Maler sich alles sehr fleissig angeeignet, was in der Schule Pilotys zu lernen war. Als er 1867 einen genrehaften Stoff behandelte, eine gemüthvolle Episode aus dem Leben Maria Theresias (die Kaiserin ein armes Kind stillend), schlug er einen Ton an, der tiefer zu Herzen drang. In demselben Jahre begann er auch, sich in das Studium der deutschen Klassiker zu versenken und seinen gewandten Zeichenstift der Illustration, besonders von Goethe und Schiller, zu widmen, und zu gleicher Zeit machte er Versuche in der Portraitmalerei, die sowohl um ihrer koloristischen Vorzüge als um ihrer scharfen Charakteristik willen solchen Beifall fanden, dass er 1870 zur Ausführung verschiedener Portraitaufträge nach Wien berufen wurde, wo er bis 1872 blieb und u. a. auch den Kaiser Franz Josef malte. Nach München zurückgekehrt schuf er bis 1874 vier Gemälde, deren Stoffe klassischen Dichtern entlehnt waren: Imogen und Jachimo nach Shakespeares »Cymbeline«, Faust und Gretchen vor der Kirche und dasselbe Liebespaar im Garten und Elisabeth, im Begriff das Todesurtheil der Maria Stuart zu unterschreiben (städtisches Museum zu Köln). In dem letzteren Bilde, welches die Kö-

nigin in ganzer Figur und in Lebensgrösse, mit einem schwarzen Gewande und breitem, weissem Spitzenkragen, das scharfe adlerköpfartige Profil dem Beschauer zugekehrt, darstellt, trieb er seine koloristische Bravour in der Behandlung der Stoffe am höchsten. Seit 1874 widmete er sich vorzugsweise der Illustration. Neben kleineren Blättern entstanden zwei grosse Bilderreihen, eine Illustration des ersten Theils von Goethes »Faust« in fünfzig und des »Liedes von der Glocke« in zweiunddreissig Blättern. Bei der Lösung der ersten Aufgabe ging Liezen-Mayer den Schwierigkeiten aus dem Weg, welche der philosophische Kern des Gedichts seinem Interpreten bietet, und hielt sich nur an die realistische Schaale. Als echter Schüler Pilotys verwerthete er mit Erfolg die kostümliche Folie und gestaltete manche Szene durch ein reiches Aufgebot von Figuren zu einem lebhaft bewegten Genrebild von malerischer Wirkung. Seine grosse zeichnerische Fertigkeit und die Leichtigkeit seines Schaffens gaben der ganzen Illustrationenreihe freilich ein etwas einförmiges Gepräge. Es ist alles gleich glatt, elegant und korrekt, und überall wird mehr die Oberfläche, als das Wesen der Erscheinungen gestreift. Das »Lied von der Glocke« bot ihm eine Reihe von Motiven, die sich rein realistisch durchführen liessen: auf der einen Seite die Vorbereitungen zum Guss und die verschiedenen Arbeitsstadien in der Werkstatt des Giessers, auf der andern die Wechselfälle des Menschenlebens von der Wiege bis zum Grabe. Indem diese beiden Leitmotive neben einander hergehen, hat das ganze Werk freilich einen etwas zwiespältigen Charakter erhalten. Schiller hat den Unterschied zwischen beiden Gedankenreihen fein und wirksam durch den Wechsel des Metrums hervorgehoben, durch ein schnelleres Trochäenmaass in den Meisterversen und durch eine getragene, bald feierlich, bald stürmisch fortschreitende Jambenmelodie in den Betrachtungen über den Lauf des Menschenlebens. Der Künstler hat sich diese feine Unterscheidung nicht zu Nutzen gemacht, sondern die Momente aus beiden Reihen in gleichem Stile behandelt, so dass sich der Zusammenhang der einzelnen Bilder nur mit Hilfe des Textes erkennen lässt. Sieht man von diesem Mangel ab, so wird man an den meisten Blättern eine wohlabgerundete Komposition, Leben, Wahrheit und auch Empfindung, die freilich nicht allzusehr aus der Tiefe quillt, anerkennen müssen. Auch zu andern Werken, z. B. zu Scheffels »Ekkehard«, hat Liezen-Mayer Illustrationen beigesteuert.

Im Jahre 1880 wurde er als Direktor an die Kunstschule zu Stuttgart berufen, legte diese Stellung aber schon 1883 nieder und kehrte nach München zurück, wo er als Lehrer an der Kunstakademie thätig ist. Von seinen letzten Oelgemälden ist eine »heilige Elisabeth von

Ungarn« (im Nationalmuseum zu Pest) hervorzuheben. Sein Mitarbeiter an den grossen Illustrationscyklen war Rudolf *Seitz* (geb. 1842), auch ein Schüler Pilotys, der anfangs historische Genrebilder wie z. B. »Peter Vischer zeigt den Bestellern das vollendete Sebaldusgrab« malte, aber bald die Staffeleimalerei aufgab, um sich der dekorativen Kunst im weitesten Umfange zu widmen. Zu Liezen-Mayers »Faust« zeichnete Seitz Initialen, Randverzierungen, Vignetten und sonstige Ornamente, zur »Glocke« Einfassungen des Textes in Form von Bilderrahmen im üppigsten Rokokostil, welcher freilich zu einem so verwirrenden Fortissimo gesteigert ist, dass zwischen den sich an realistische Erscheinungsformen haltenden Darstellungen Liezen-Mayers und dem überwuchernden Muschel-, Blumen- und Rankenwerk des Ornamentisten mit seinen Symbolen und Emblemen ein schriller Missklang entsteht. Obwohl höchst sinnreich erdacht, muthen die Embleme dem Scharfsinn der Beschauer, welche sich in diese geheimnissvolle Bilderschrift versenken müssen, zu viel zu. Von einer ebenso reichen, aus einer unerschöpflichen Phantasie entsprossenen Gestaltungskraft zeugen des Künstlers Fassadenmalereien und Zimmerdekorationen, Entwürfe für das Kunstgewerbe, Gedenkblätter und Adressen, ernste und humoristische Zeichnungen, in welchen er gelegentlich auch den Stil der deutschen Spätrenaissance verspottet, der ihm sonst die geläufigste Ausdrucksform für seine Gedanken ist.

Ein zweiter Ungar aus der Schule Pilotys, Alexander *Wagner* (geb. 1838), hat wie Liezen-Mayer seine Heimath in München gefunden. Schon seit 1866 Hilfslehrer und später Professor der Maltechnik an der Akademie, hat er freilich tiefer durch seine Unterrichtsmethode, als durch seine Schöpfungen gewirkt, welche mehr oder weniger unter flüchtiger Durchführung und skizzenhafter Behandlung leiden. Seine Kunst wurzelt in der Heimath, aus deren Geschichte er anfangs seine Stoffe wählte, um sich dann mehr dem ethnographischen Genre zu widmen. Seinem tief empfundenen Erstlingswerke »Isabella Zapolya nimmt Abschied von Siebenbürgen« folgten zwei Wandgemälde im bayerischen National-Museum in München, »Gustav Adolfs Einzug in Aschaffenburg« und »Vermählung Ottos von Bayern«, die Fresken »Gastmahl des Attila« und »Matthias Corvinus als Sieger im Turnier« im Redoutengebäude zu Pest, eine »Episode aus der Belagerung von Belgrad«, der »Tod des Titus Dugovich« und »Matthias Corvinus mit seinem Jagdgefolge«, beide im Nationalmuseum zu Pest, und das »Czikosrennen zu Debreczin«. Seine Vorliebe für Pferde und andere Thiere in lebhafter Bewegung rief später das »Römische Wagenrennen« und das »Antike Stiergefecht« hervor, in welchen sich auch seine Neigung für das Nervenerregende und

Grauenhafte geltend macht. Sie zeigt sich noch mehr in den Illustrationen zu einer unter dem Titel »Aus altrömischer Zeit« erschienenen Sammlung von Sittenbildern von Th. Simons, zu dessen Werk über Spanien Alexander Wagner ebenfalls Illustrationen gezeichnet hat, die Land und Leute zwar ganz charakteristisch wiedergeben, aber so sehr auf derbe koloristische Wirkung berechnet sind, dass sie die an Holzschnittreproduktion zu stellenden Ansprüche weit überschreiten. Die Genrebilder »Picadores im Stiergefecht«, »Spanische Post vor Toledo« und »Am Stadtthor von Cordova«, die namentlich durch grelle Sonnenbeleuchtung frappiren, sind Früchte seiner spanischen Reise. Ein gefesselter »Mazeppa«, unter welchem das Pferd auf öder Steppe vor hereinbrechender Nacht zusammengesunken ist, und der »Pferdetrieb in der Hortobágyer Puszta in Ungarn« zeigen seine Virtuosität in der Darstellung des Rosses, welche freilich mehr nach der malerischen Seite als in der zeichnerischen Durchbildung glänzt. — Von Wagners zahlreichen Schülern, welche seinem Lehrtalent viel verdanken, haben sich in neuerer Zeit Frank *Kirchbach* (geb. 1859) durch geschichtliche und mythologische Kompositionen (Herzog Christoph der Kämpfer, Wandgemälde zu dem Nibelungenliede auf Schloss Drachenburg bei Königswinter am Rhein, Raub des Ganymed und Jesus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel) und Emil *Rau* aus Dresden (geb. 1858) durch humoristische Bilder, die durch plastische Modellirung und feine Beleuchtung der Figuren ausgezeichnet sind, einen Namen gemacht. — Noch einen dritten Historienmaler ungarischer Abkunft hat die Schule in Julius *Benczur* (geb. 1844), dem gegenwärtigen Direktor der Kunstakademie in Budapest, aufzuweisen. Nachdem er 1867 mit einem »Abschied des Ladislaus Hunyady« (Nationalmuseum zu Pest) glücklich debütirt hatte, gerieth er auf ein Gebiet malerischer Darstellung, welches seiner ersten Richtung fremd war. Da die künstlerischen Neigungen des Königs Ludwig II. von Bayern dem Zeitalter Ludwig XIV. und der Rokokoperiode zugewendet waren, begannen mehrere Münchener Künstler, theils durch Bestellungen, theils durch die Hoffnung auf leichteren Absatz ihrer Arbeiten veranlasst, historische Genrebilder aus jenen Epochen französischer Geschichte zu behandeln, wobei der Schwerpunkt auf reiche Entfaltung koloristischer Mittel und Ueppigkeit der Darstellung gelegt wurde. Auch Benczur gehörte zu ihnen. Eine Episode aus der französischen Revolution, der »Sturm auf die Zimmer Ludwigs XVI. in Versailles«, liess nicht so sehr die Todesangst der königlichen Familie, als die malerische Wirkung der Möbel, Dekorationsstoffe und Kostüme zur Geltung kommen, und in einem zweiten Bilde, »Ludwig XV. im Boudoir der Dubarry«, schlug dieses

hohle Flitterwesen sogar in widerliche Frivolität um. Benczur kehrte diesem Genre auch bald den Rücken und machte seine Sünden durch ein ernstes Historienbild mit lebensgrossen Figuren, »Die Taufe Vajks, des nachmaligen Königs Stephan des Heiligen von Ungarn« (Nationalmuseum zu Pest), wieder gut. Das Gemälde ist zwar nur ein Zeremonienstück ohne dramatischen Reiz, aufgebaut mit den bekannten Mitteln der Schule Pilotys, aber in der Farbe von glänzender Bravour und in der ernsten Tonstimmung mit dem feierlichen Vorgange glücklich harmonirend. In einer »Bacchantin« (1883) folgte Benczur den Spuren Makarts, während ein Genrebild »Verlassen«, ein junges Mädchen, welches bei einer Nonne Trost sucht, mehr von der Empfindsamkeit Liezen-Mayers hat. Am originellsten ist Benczur in Bildnissen seiner Landsleute, welche Energie der Charakteristik mit Kraft und Wärme des Kolorits vereinigen.

Aus der Rokokozeit wählt auch Heinrich *Lossow* (geb. 1843) gern seine Motive. Auf den Wunsch seines Vaters, eines Bildhauers aus der Schule Schwanthalers, sollte er sich der Kunst desselben widmen, er entschied sich aber, nachdem er einige Zeit nicht ohne Nutzen für seine späteren Werke im Atelier seines Vaters gearbeitet, für die Malerei. Auch er musste bei Piloty die übliche schauderhafte Begebenheit malen und wählte als Stoff eine Stelle aus dem Einführungsgedichte zu Heines »Buch der Lieder«, wo der junge Dichter die Sphinx umarmt und küsst und »derweilen des Mundes Kuss mich beglückt, verwunden die Tatzen mich grässlich«. Lossow bewies sein Talent schon dadurch, dass er sich mit der Darstellung dieser abenteuerlichen Szene nicht lächerlich machte, sondern dieselbe noch mit dem süssen Schauer der Romantik zu umgeben wusste. Indem er den jungen Dichter in Rokokotracht darstellte, that er zugleich den ersten Schritt in das Gebiet, welches er sich später zu seiner Domaine erkor. Er machte gründliche Studien, um sich eine genaue Kenntniss der Kostüme, der Architektur und des Geräths des 18. Jahrhunderts anzueignen, und da er 1870 mit vor Paris und nach Versailles zog, hatte er Gelegenheit, diese Studien in dem glänzenden Zentralpunkte der Rokokokunst zu vervollständigen. Auf seinen Bildern ist denn auch das Beiwerk, Stoffe, Möbel, Geräthe, alles was zur Folie seiner graziösen Herren und Dämchen gehört, mit peinlicher Sorgfalt und Sauberkeit durchgeführt. Seine Färbung ist nicht so leicht, pikant und duftig, wie auf den Bildern Watteaus und Lancrets, welche ihm als nächste Muster gedient haben. Dafür ist er jedoch tiefer in der Empfindung und eindringlicher in der Charakteristik. Die Sujets seiner Bilder sind meist einfach: eine musikalische Unterhaltung, ein Kavalier, der im Vorzimmer en passant eine hübsche Zofe küsst,

ein Rokokofräulein, welches in einem Schlossparke die Gruppe eines Satyrs, der eine Nymphe umarmt, gedankenvoll betrachtet, eine überraschte Schäferin, die hinterrücks von einem Schäfer umarmt wird. Alle diese Nippessachen sind glatt und zierlich vorgetragen und mit einem feinen Humor gewürzt. Lossow hat auch Illustrationen zu den »Lustigen Weibern von Windsor« gezeichnet und in neuerer Zeit einen Schritt auf ein schlüpfriges Gebiet gewagt, indem er das alte Thema von den Liebschaften der Götter frei nach Giulio Romano in der Art der galanten Blätter des 18. Jahrhunderts in einem Cyklus von Zeichnungen behandelte.

Damit sind wir zu einer Gruppe von Künstlern gelangt, welche den Schwerpunkt der malerischen Darstellung so sehr auf die Wiedergabe des Stofflichen legen, dass man sie als Kostümmaler oder, da sie zugleich nach höchster Eleganz und Grazie streben, auch als Salonmaler bezeichnen kann. An ihrer Spitze steht Hermann *Kaulbach* (geb. 1846), der Sohn Wilhelms, welcher einsichtig genug war, ihn in die Schule Pilotys zu geben. Auf historischen Genrebildern entfaltete der junge Kaulbach bald eine grosse Virtuosität in der Stoffmalerei, ohne sich um eine geistige Vertiefung der Köpfe und um streng geschichtliche Charakteristik viel zu kümmern. »Ludwig IX. in Peronne« (1869), die »Kinderbeichte«, »Hänsel und Gretel bei der Hexe«, »Aus dem gelobten Lande«, ein Kreuzfahrer, der bei vollem Kruge Mönchen seine Abenteuer erzählt, »Mozarts letzte Augenblicke«, »Friedrich der Grosse und Sebastian Bach«, »Des Narren Zahnweh« sind Bilder dieser Art, welche durch korrekte Zeichnung, feine Modellirung und ein prächtig schillerndes Kolorit reichen Beifall gewannen und ihren Schöpfer zu einem beliebten Modemaler machten. Nachdem sich Kaulbach dann eine Zeit lang der Illustration gewidmet — er fertigte eine Reihe von Grisaillen zu photographischer Vervielfältigung für eine Gustav-Freytag- und für eine Operngalerie, welche sich vollends in ein glattes und leeres Formenspiel verloren —, begab er sich mit einer »Lucrezia Borgia«, welche fast nackt, nur mit dünnen Schleiern bekleidet, vor ihrem Vater, dem Papste, ihrem Bruder, einer türkischen Gesandtschaft und dem ganzen Hofe tanzt, auf eine abschüssige Bahn, welche sich von den Wegen edler und reiner Kunst scheidet. Wenn die hüllenlose Entfaltung weiblicher Reize und koloristischer Prachtaufwand so ausschliesslich in den Vordergrund treten wie hier, muss man zu der Ueberzeugung gelangen, dass Hermann Kaulbachs letztes grösseres Historienbild »Die Krönung der hl. Elisabeth«, welche auf ihrem Sarkophage im Chor der Elisabethkirche zu Marburg ruht, durch Kaiser Friedrich II. ein leeres Spiel mit romantischen Empfindungen,

prunkvollen Gewändern und die Sinne umgaukelnden Lichteffekten ist, das schliesslich auf die flüchtige Wirkung lebender Bilder auf ein gleichfalls romantisch empfindendes Publikum hinauskommt. Ein gleiches Streben nach dem farbigen Schein und der Entfaltung sinnlicher Reize beseelt Kaulbachs Altersgenossen Hermann *Schneider* (geb. 1846), welcher anfangs bei dem Architekturmaler, Zeichner und eifrigen Förderer des Kunstgewerbes Hermann *Dyck* (1812—1874) und seit 1866 bei Piloty lernte. Sein Gesundheitszustand zwang ihn, einen längeren Aufenthalt in Italien, besonders in Rom und Venedig, zu nehmen, wo er sich mit gleicher Vorliebe in die bunte Welt der Renaissance wie in die des Alterthums vertiefte. Seine Bilder leiden meist an einer krankhaften Färbung, welche Grün, Violett, Hellblau, Rosa und andere gebrochene Farben bevorzugt, aber für seine in der Mehrzahl ebenso krankhaften, sentimentalen und bizarren Stoffe charakteristisch ist. »Karl V. in Valladolid«, das »venezianische Gastmahl«, »van Dyck malt die Kinder Karl I.«, »Abundantia«, die »Begegnung auf dem Meer«, »Karl V. Zug nach dem Kloster San Yuste«, »Michelangelo und Victoria Colonna« sind seine Hauptbilder aus der Renaissancezeit, »ein Cyniker vor dem Tempel der Cythere« und »Tanzstunde im Dionysostempel« (1886) diejenigen aus dem Alterthum. Letzteres ist ganz in der glatten, auf treuer Nachbildung der Architektur, der Fussbodenmosaiken und des Geräths abzielenden Art Alma-Tademas gemalt, streift aber in der pikanten Darstellung der unbekleideten Tänzerinnen hart an die Grenze der Frivolität.

Nach dem Ausdruck tieferer Empfindung, freilich nicht ohne sentimentalen Beigeschmack, strebt Claudius *Schraudolph* (geb. 1843), der Sohn des bereits (S. 7) erwähnten Historienmalers Johann Schraudolph. Als Schüler seines Vaters nahm er an der Ausführung von dessen Malereien im Dom zu Speyer Theil und betrieb auch später, nachdem er selbständig geworden, wenn auch ohne innere Neigung, die religiöse Malerei nach dem ihm überlieferten Schema. Nachdem er mit einer »Brot austheilenden heiligen Elisabeth« das Gebiet der Genremalerei betreten, wagte er 1866 einen weiteren, noch keckeren Sprung mit einer humoristischen Szene aus dem Münchener Hofbräuhaus. Von da ab kehrte er der Heiligenmalerei ganz den Rücken. Ein »Mädchen am Klavier«, zart empfunden und mit koloristischer Feinheit durchgeführt, vermittelte den Uebergang zum Salonbild, und nach 1871 erweiterte er seinen Stoffkreis durch Studien des mittelalterlichen Lebens, als deren erste Frucht ein figurenreicher, nach Art der alten deutschen und niederländischen Meister behandelter »Osterspaziergang« aus Goethes »Faust« erschien. Ein fröhliches Leben, welches durch die Zartheit des Kolorits

noch gehoben wurde, sprach aus den geistvoll charakterisirten Figuren. Es folgte eine Anzahl kleinerer Genrebilder, meist Liebespaare in schmucken Renaissance- und Rokokokostümen, ein »Quartett auf einer venezianischen Terrasse« (1874), ein »Dolce far niente« (1879). Von da ab widmete sich Schraudolph vorzugsweise der Illustration und der dekorativen Malerei und ist auch seit 1885 als Lehrer an der Kunstschule in Stuttgart thätig, zu deren Direktor er berufen wurde. Mit Schraudolph ist Joseph *Flüggen* (geb. 1842), der Sohn Gisbert Flüggens, in der empfindsamen Auffassung verwandt. In seinen ersten Bildern (»Landgräfin Elisabeth auf der Flucht«, »Milton, das verlorene Paradies diktirend«, »Landgräfin Margarethe von ihren Kindern Abschied nehmend«) legte er, wie er es in der Pilotyschule gelernt hatte, den Schwerpunkt auf die malerische Darstellung der Kostüme. Dann scheinen die Erfolge von Makart und Gabriel Max einen Umschwung in seiner künstlerischen Richtung herbeigeführt zu haben. Einem romantischen Genrebilde nach Uhlands Gedicht »der Wirthin Töchterlein« gab er durch Verschwommenheit der Zeichnung und durch einen gelblich-grünen Ton ein krankhaftes Aussehen, welches kranken Gemüthern als überaus interessant gilt. Noch mehr steigerte sich die süssliche Verschwommenheit und Kränklichkeit des Kolorits in einem figurenreichen Genrebild »Regine Jmhof, spätere Gemahlin Georg Fuggers, empfängt die Brautgeschenke« und auf einem zweiten, ähnlich arrangirten, der »Taufe Kaiser Maximilians«. In einem grau in grau gemalten Cyklus von Oelbildern zu Richard Wagners Opern, die für photographische Vervielfältigung bestimmt waren, kam seine Neigung für die Romantik ohne die Beigabe einer ungesunden Zuthat glücklicher zur Geltung, und eine völlige Umkehr zu einer gesünderen Charakteristik bezeichnet das ergreifende Sittenbild »das letzte Kleinod«, welches eine verzweifelte Mutter zum Besten ihres kranken Kindes an einen alten Trödler verkauft. Sein Vater Gisbert *Flüggen* (1811—1859) war eine ungleich tiefer angelegte Natur, ein Maler, welcher in seinen Genrebildern ernste und heitere Motive mit gleicher Eindringlichkeit und Wärme behandelte und auch das nationale Element stärker betonte. Aus Köln gebürtig, bildete er sich seit 1833 auf der Akademie zu Düsseldorf, siedelte aber bald nach München über, wo er eine bleibende Stätte fand. Er hielt sich nicht an die oberflächlichen Erscheinungen des Volkslebens, sondern griff tiefer hinein, indem er mit Vorliebe soziale Missstände und psychologische Konflikte zur Darstellung brachte. »Der unterbrochene Ehevertrag« (1840), »der unglückliche Spieler« (1841, Museum zu Mainz), »die Missheirath«, »die Prozessentscheidung« (1847), »die betrogenen Erbschleicher« (1848, Museum zu Hannover) und

»die Auspfändung« (1854) sind seine Hauptwerke, welche ihm den Beinamen des »deutschen Wilkie« einbrachten, weil sie in den Motiven wie in dem Ernst der Charakteristik mit den Sittenbildern des englischen Malers verwandt sind.

Die von Joseph Flüggen anfangs kultivirte, elegante Kostüm- und Salonmalerei, verbunden mit sentimentaler Auffassung, gipfelt in Robert *Beyschlag* aus Nördlingen (geb. 1838), welcher sich auf der Münchener Akademie und im Atelier des Historienmalers Philipp Foltz und später ein Jahr lang in Paris ausgebildet hat. Er singt das Hohelied der Liebe in allen Tonarten, von schmachtender Sehnsucht bis zum süssen Zusammenströmen zweier Seelen, welche sich endlich gefunden haben. Anfangs wählte er die Motive zu seinen Bildern, auf denen schwärmerische junge Mädchen die Hauptrolle spielen, aus dem modernen Leben. Bald übertrug er aber seine liebenden Jungfrauen und Jünglinge in die Romantik des Mittelalters und der Renaissancezeit, ohne ihnen die moderne Empfindungsweise zu nehmen. Das Beyschlagsche Liebespaar in Renaissancetracht, dessen stärkere Hälfte die beiderseitigen Initialen in die Rinde eines Baumes schneidet, bezeichnet den Höhepunkt dieser Romantik, zu welchem sich die Sehnsucht aller gleichfühlenden Herzen mit Wonne emporschwingt. Durch Farbendruck, Photographie und andere Nachbildungen hat diese Komposition eine Verbreitung erlangt, welche an diejenige der populärsten Genrebilder der Düsseldorfer Schule heranreicht. Der sentimentalen Ausdrucksweise, welche die meisten Beyschlagschen Gemälde kennzeichnet, entspricht die süssliche, nur in der Behandlung des Stofflichen zu grösserer Virtuosität entwickelte Färbung. Eine »Liebesszene aus Faust«, der »Sonntagsmorgen«, der »Geburtstagsmorgen«, »In der Kirche«, der »Abschied« sind Beyschlags Hauptbilder, denen sich neuerdings einige fein empfundene Genrebilder mit Figuren aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges (der Abzug der Besatzung, die Heimkehr des Vaters) angeschlossen haben. Gelegentlich hat Beyschlag auch Stoffe aus der antiken Mythe (Psyche, Iphigenie, Orpheus und Eurydice) in eleganter Formenbildung behandelt.

Zu derselben Gruppe von Malern gehören auch drei Schüler von Arthur von Ramberg. Albert *Keller* (geb. 1844 zu Gais in der Schweiz) widmete sich anfangs in München dem Studium der Philosophie und der Rechtswissenschaft, ging aber bald zur Malerei über und schloss sich besonders an A. v. Ramberg an. Wie dieser kultivirte er das Salonbild, wich aber in der Technik so sehr von seinem Lehrer ab, dass man sich keinen schärferen Gegensatz denken kann als den zwischen der klaren malerischen Ausdrucksweise Rambergs, die bei gleichmässiger, freundlicher

Beleuchtung nichts unbestimmtes zulässt, und der kecken Skizzenhaftigkeit Kellers, welche auf die pikantesten Lichtwirkungen ausgeht. Was er malt, ist nicht von Belang: junge Damen, die am Klavier sitzen, lesen oder mit ihrer Toilette beschäftigt sind, ein Rendezvous im Park bei Mondschein, eine Landpartie im Walde u. dergl. m. In der koloristischen Ausführung liegt der prickelnde Reiz seiner kaum spannenlangen Figürchen, die sich gewöhnlich von einem dunklen, schummerigen Hintergrunde abheben. Die Roben der Damen weiss Keller auch malerisch so kapriziös zu behandeln, wie es die Mode will, und diese Art der technischen Darstellung wird auch dann noch ihre Anziehungskraft üben, wenn die wiedergegebenen Moden längst zu archäologischen Kuriositäten geworden sind. Bisweilen verlor sich dieses skizzenhafte Erfassen des farbigen Gesammteindrucks freilich in geniale Flüchtigkeit; aber stets blickte eine originelle Künstlerphysiognomie aus diesen merkwürdigen Kleinmalereien heraus. Durch eine Reise nach Paris, wo Keller einen längeren Aufenthalt nahm, erfuhr seine Malweise und sein künstlerischer Anschauungskreis eine völlige Umgestaltung. Er malte hier zunächst Genrebilder aus dem antiken Leben in reichem architektonischen Rahmen und dann erhob er sich zu einem ernsten Historiengemälde biblischen Inhalts, der »Auferweckung einer Todten« durch Christus. Es handelt sich anscheinend um die Tochter des Jairus. Der Künstler hat jedoch den näheren Hinweis vermieden, vielleicht weil es ihm weniger um die Schilderung eines speziellen Vorgangs, als um ein Bild von allgemeinem ethnographischen Interesse zu thun war. Die Charakteristik der Figuren sowie die Darstellung des Lokals und des Beiwerks streben nach archäologischer Treue, und man wäre berechtigt, das Ganze für ein antikes Sittenbild in grossem Maassstab zu halten, wenn der Nimbus über dem Haupte des Heilands nicht für eine tiefere Absicht spräche. Ohne die Grundsätze der christlichen Heilslehre aufzugeben, wollte Keller der Szene also nur eine festere, kulturgeschichtliche Basis geben, und darin begegnet er sich mit den Bestrebungen Munkacsys, die gewiss von Einfluss auf ihn gewesen sind. Er hat die Auferweckung einer Todten so dargestellt, wie sie sich etwa nach unsrer Kenntniss der orientalischen Begräbnissgebräuche gestalten würde. In einer von Säulen getragenen, rings offenen Gartenhalle hatte man die Todte, nachdem ihr schlanker, zarter Körper nach Art der Mumien ganz in weisse Linnenstreifen gewickelt worden, auf einem hölzernen Katafalk gebettet. Zur Zeit der Abenddämmerung ist der Heiland, begleitet von der Familie, den Verwandten des Mädchens und fackeltragenden Dienern, in die Halle getreten und hat, zugleich mit den Händen

den Oberkörper der Jungfrau aufrichtend, das belebende Wort gesprochen. Die plötzlich zu neuem Leben Erwachte starrt noch traumbefangen ins Weite, während sich in den Mienen der Umstehenden freudiger Schreck, ungläubige Verwunderung und fromme Scheu vor dem Wunderthäter spiegeln, der sein edles Haupt auf das Mädchen herabneigt. Die Meisterschaft der koloristischen Behandlung und die Tiefe und Mannigfaltigkeit der Charakteristik halten hier einander die Waage. Joseph *Watter* aus Regensburg, der sich anfangs unter Ph. Foltz und dann bei A. v. Ramberg gebildet hatte, schloss sich in seinen ersten Gemälden nach Legenden und Märchen (dem Rosenwunder der hl. Elisabeth, Aschenbrödel) der Romantik an, ging dann aber zum Kostüm- und Salongenre über, welches er in der Art Rambergs mit besonderer Vorliebe für elegante junge Damen und helles Sonnenlicht und mit leicht humoristischer Färbung behandelt. »Auf dem Lande«, »Sonst und Jetzt am Starnberger See« und die »Fahrt im Stellwagen« haben unter diesen Bildern den grössten Beifall gefunden. In Illustrationen zu Lessings »Emilia Galotti« und den Uebersetzungen Schillers »der Parasit« und »der Neffe als Onkel« hat er eine feine Empfindung für den Geist des Rokokozeitalters gezeigt. Derselben kulturgeschichtlichen Epoche entnimmt auch der dritte Schüler Rambergs, Karl *Herpfer* (geb. 1836), die Stoffe zu seinen lebendig gezeichneten und glänzend kolorirten Kostümstücken, unter denen die »Gestörte Verlobung« (Kunsthalle zu Hamburg), die Schlussszene aus Brachvogels »Narziss«, das »Familienkonzert« und die humorvolle, durch fein charakterisirte Köpfe ausgezeichnete Szene »Sie will heirathen!« (1883) die hervorragendsten sind. Enger verwandt mit der eleganten Ausdrucksweise Rambergs als diese drei von seinen Schülern ist Theodor *Pixis* (geb. 1831), welcher ebenfalls von der Rechtswissenschaft zur Malerei kam, die er von 1852—1856 unter Leitung von Ph. Foltz und W. v. Kaulbach studirte. Letzterer gewann einen grossen Einfluss auf ihn, der sich besonders in seinen ersten Historienbildern (»Huss' Abschied von seinen Freunden« im Bundespalast zu Bern, den drei Fresken für das bayerische Nationalmuseum zu München »Krönung Karls X. von Schweden«, »Uebergang über den Belt« und »Karl XI. in der Schlacht bei Lund« und in der »letzten Unterredung Calvins mit Michael Servet«) äusserte. Es sind Kompositionen voll von deklamatorischem Pathos ohne tiefere Empfindung. Diese Mängel steigerten sich noch in einem Cyklus von grau in grau gemalten Oelbildern zu Wagnerschen Opern, in welchen alles Körperliche unter schwülstigen Gewandmassen verschwand und der schönen Linie der Gruppenumrisse jede schärfere Charakteristik geopfert war. Es ist dieselbe schwammige Schönheit, welche Kaulbachs Goethe- und

Schillergalerien kennzeichnet. Erst Pixis' Genrebilder erinnern in Form und Inhalt, im Kolorit wie in der poetischen Auffassung an Arthur von Rambergs anmuthige Schöpfungen. Die »glückliche Fahrt« auf dem Starnberger See, die »Abfahrt zur Hochzeitsreise« und die beiden Boudoirszenen »Vor und nach dem Balle« bewegen sich ebenso in dem Stoffkreise Rambergs wie in seiner Gefühlsweise, nur dass letztere bei Pixis allzusehr ins Süssliche hinüberspielt.

Hervorragendere Koloristen als die zuletzt genannten sind zwei Schüler Pilotys, welche sich vornehmlich auf dem Gebiete des historischen und des Kostümgenres bewegt haben und die beide auch als Lehrer an der Münchener Akademie thätig sind: Gabriel *Hackl* und *J. C. Herterich.* Ersterer schildert gern das Treiben der Soldaten und Marodeure des dreissigjährigen Krieges in energievoller Charakteristik und breiter malerischer Behandlung; letzterer malt figurenreiche Sittenbilder, auf welchen sich jugendliche Anmuth, Kraft und Schönheit in reicher Tracht zeigen (Schäfflertanz zu München). Nach einer noch reicheren Entfaltung der malerischen Reize in Kostümen des Mittelalters und der Renaissancezeit strebt Ludwig *Herterich,* dessen Kolorit im buntesten Glanze schimmert. Einer von den jüngeren Schülern Pilotys, Hugo von *Habermann* (geb. 1849), hat auch Stoffe aus dem modernen Leben, und zwar mit grösserer Tiefe, Wahrheit und Schlichtheit der Empfindung als die meisten seiner Genossen, behandelt. »Ein Sorgenkind«, die körperliche Untersuchung eines halberwachsenen Knaben durch einen Arzt, (1886) und ein Moment aus einem Krankenzimmer legten zugleich ein günstiges Zeugniss von der technischen Fähigkeit des Künstlers ab.

Während die meisten Vertreter des historischen Genres den Hauptwerth auf koloristische Reize und getreue Nachbildung der geschichtlichen und archäologischen Details legen und sich weniger um ethnographische Charakteristik der Figuren kümmern, ist es dem schon oben (S. 15) erwähnten Josef *Brandt* gelungen, in Genrebildern aus der geschichtlichen Vergangenheit seines Volkes mit gleicher Energie beiden Richtungen gerecht zu werden. Am 11. Februar 1841 zu Szcebrzeszyn in Polen geboren, besuchte er anfangs in der Absicht, sich dem Ingenieurfache zu widmen, die Ecole centrale in Paris, ging aber 1862 nach München, wo er sich unter Piloty und Franz Adam zum Maler ausbildete. Letzterer, in dessen künstlerische Eigenart sich Brandt völlig einlebte, übte einen entscheidenden Einfluss auf seine schnelle Entwicklung. Auf peinliche Sorgfalt und Richtigkeit in den Einzelnheiten legt Brandt freilich kein so grosses Gewicht wie Adam. Dafür ist sein malerischer Vortrag noch leichter und geistreicher und nach dem Vorbilde der französischen Ko-

loristen, die ihn ebenfalls beeinflussten, mehr auf einen pikanten Gesammtton gerichtet, den er gern auf ein feines Grau stimmt. Die Motive zu seinen Genre- und Historienbildern schöpft er ausschliesslich aus dem gegenwärtigen Leben und der Geschichte seiner Heimath, an welcher er mit der den Polen eigenen, glühenden Vaterlandsliebe hängt. Durch eingehendes Studium slavischer Typen, der Waffen und Kostüme der Vorzeit und der melancholischen Landschaft seines Heimathlandes und der russischen Steppen gewinnen seine Bilder ihren hohen ethnographischen Werth. Nachdem er seinem Erstlingsbilde, einem »Angriff polnischer Reiter auf Türken«, in welchem sich bereits eine grosse Virtuosität in der Darstellung des Pferdes offenbart hatte, mehrere Bilder von geringerem Umfang (polnische Landleute vor einer Schenke, Episode aus dem Entsatz von Wien, Uebergang polnischer Kavallerie über den Meerbusen nach Jütland 1658, Kosakenlager aus dem 17. Jahrhundert, Markttag in einem polnischen Städtchen) hatte folgen lassen, versuchte er sich 1872 in einer grösseren Komposition, der »Türkenschlacht vor Wien« oder vielmehr dem Einbruch der Polen unter Johann Sobieski in das türkische Lager. Sie zeigte ganz die Eigenthümlichkeiten Adams: eine Fülle kleiner Figuren, die sich, zu einzelnen Gruppen zusammengeschlossen, über das ganze Gemälde ausdehnen, alle sehr flott und lebendig gezeichnet, voll dramatischer Bewegung und ausgezeichnet durch scharfe Charakteristik, aber zu sehr zersplittert und ohne Beziehung auf einen Mittelpunkt, welcher dem unruhigen Durcheinander einen Halt verleihen könnte. An demselben Mangel leidet ein zweites Hauptbild Brandts, der »Tartarenkampf« (1878, Berliner Nationalgalerie), eine Episode aus den Raubzügen der Tartaren nach Polen vom Jahre 1624. Auch hier fehlt es den zahlreichen Gruppen von Ueberfallenden und Ueberfallenen, von Angreifern und Flüchtenden, von Menschen und Pferden, von Männern und Frauen, von Wagen und Geräthschaften an einem beherrschenden Mittelpunkte, dem sich die Episoden unterordnen könnten. Aber der feine graue Gesammtton, aus welchem sich nur wenige keck aufgetragene Lokaltöne herausheben, giebt dem mit grosser dramatischer Kraft geschilderten, furchtbaren Wirrsal von durcheinanderstürzenden Menschen- und Thierfiguren eine koloristische Einheit, welche für die Zusammenhangslosigkeit der Komposition entschädigt.

Glücklicher als in diesen grossen Schilderungen giebt sich Brandts reiche Begabung für lebendige und schneidige Charakteristik in seinen minder umfangreichen Sittenbildern aus Gegenwart und Vergangenheit zu erkennen. Die »flotte Einquartirung«, der »Ulan im Dorfe«, »Dorfstrasse in der Ukraine«, »Uebergang einer Proviantkolonne über die Karpathen«,

»Lagerszene am Feuer«, »Tabunenführer in Südrussland«, »Pferdemarkt in einem podolischen Dorfe« (1875, Berliner Nationalgalerie), »Reitergefecht zwischen Schweden und Polen im dreissigjährigen Kriege« (Stuttgart, Staatsgalerie) und das »Wirthshaus in der Steppe« bilden eine Gruppe von Gemälden, welche trotz der Lebendigkeit der Zeichnung ein durch das Kolorit bedingter, schwermüthiger Zug erfüllt. Man ist beinahe versucht zu glauben, der polnische Patriot hätte in diese Bilder seinen Kummer über das politische Geschick seines Vaterlandes und seine Missstimmung über die dortigen Zustände hineingemalt. Es scheint, als ob er mit Absicht die trostlosesten Steppen, die schmutzigsten Dörfer und die verkommensten Bauern zu Gegenständen seiner Darstellung gewählt hätte, um den Unterdrückern ein Memento! zuzurufen: »Seht! das habt ihr aus einem der edelsten Volksstämme der Welt gemacht!« Was das für tapfere und ritterliche Leute gewesen sind, enthüllt er dann in seinen Reiterkämpfen und Kriegszügen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Oder sollte Brandt nur dem Streben nach Wahrheit folgen? Auch zu dieser Annahme hat er in seinen neuesten Bildern erfreuliche Grundlagen geliefert. Schon in einem früheren Bilde, dem »Frühlingsgesang der ukrainischen Kosaken« (1874, Museum zu Königsberg), einer langen Reihe höchst malerischer Figuren, welche, unter Führung ihres Hetmans zum Kampfe ausreitend, beim Anblick der grünen Steppe einen Chorgesang anstimmen, hatte Brandt eine reiche, durch keinen grauen Schleier gedämpfte Färbung angestrebt, und seit 1881 etwa hat er dieser erfreulichen Neigung immer mehr nachgegeben, so dass schliesslich das rein koloristische Interesse an seinen immer von höchstem dramatischen Leben erfüllten Bildern jeden Nebengedanken in den Hintergrund drängt. »Der Ueberfall eines türkischen Vorposten durch polnische Reiter«, welche den Ahnungslosen mit einem Lasso gefangen haben, die »Fantasia« polnischer Reiter, welche nach dem Turban eines Paschas schiessen, die »Wettfahrt mit einer podolischen Post«, eine »kritische Stelle«, die Begegnung zweier Fuhrwerke im Morast einer polnischen Landstrasse, die »Kosaken auf der Fährte«, der »Zweikampf« und der »Kampf um die Fahne« sind die Hauptwerke dieser zweiten Periode in Brandts Schaffen, in denen sich zu dem reichen Kolorit auch eine vollkommene Beherrschung der zeichnerischen Darstellungsmittel gesellt. Brandt liebt es in diesen Bildern, die Figuren scharf und klar vom Hinter- und Untergrunde abzusetzen, ohne die Umrisse durch Abtönungen aus Licht- und Luftwirkungen abzuschleifen. Diese Eigenthümlichkeit kennzeichnet auch eine Reihe anderer polnischer Maler, welche sich um Brandt gruppiren. Der talentvollste derselben war der

früh verstorbene Max *Gierymski* aus Warschau (1846—1874), welcher sich anfangs zum Mechaniker ausbilden wollte, aber durch den polnischen Aufstand von 1863, den er als Offizier mitmachte, in seinen Studien unterbrochen wurde. Die Strapazen, welchen er sich während des Krieges unterwerfen musste, legten den Keim zu einem Brustleiden, das seinen Tod herbeiführte. Nach Beendigung des Aufstandes widmete er sich, unterstützt durch ein Stipendium des Statthalters Grafen Berg, der Malerei auf der Münchener Akademie, wo er sich anfangs an Alexander Wagner, dann an Franz Adam anschloss, der sein Talent schnell zur Entfaltung brachte. Auch Eduard Schleich, dessen melancholischer Zug mit dem seines eigenen Gemüths übereinstimmte, gewann bedeutenden Einfluss auf ihn, und so entstand unter demselben eine Reihe stimmungsvoller, aber meist sehr trübseliger Landschaften, welche wie die »polnische Landstrasse im Winter«, die »Zusammenkunft vor der Jagd im Walde«, ein »Pistolenduell zu Pferde«, »Unangenehmer Besuch bei Mondschein«, »Betende Juden an der Weichsel« durch eine immer mehr zu genrebildlicher Bedeutung heranwachsende Staffage ausgezeichnet sind. In einer »Parforcejagd im vorigen Jahrhundert«, welche von sieben Kavalieren und vier Piqueuren mit der Meute auf der Fährte eines Hirsches geritten wird und die ihm seine Wahl zum Mitglied der Berliner Akademie einbrachte, arbeitete er sich zu einer freieren koloristischen Anschauung hindurch; doch war dieses geistreich und lebendig gezeichnete Bild seine letzte Arbeit. In gleicher Richtung ist Jan *Chelminski* aus Warschau (geb. 1851), ebenfalls ein Schüler von Franz Adam, thätig. Er leistet besonders im militärischen Genre in Verbindung mit einer charakteristischen Landschaft hervorragendes. Sein Kolorit ist jedoch härter und bunter, seine Charakteristik minder energisch und seine Zeichnung nicht so keck und lebhaft wie die seiner beiden Landsleute. Eine »Parforcejagd aus der Zeit Ludwig XV.«, der »Aufbruch zur Jagd«, »Herrschaften auf Reisen zur Zeit August III. von Sachsen«, »Corso aus dem XVIII. Jahrhundert«, »Rendezvous auf einer Parforcejagd« sind seine Hauptwerke.

Von den übrigen Mitgliedern der Münchener Polenkolonie, welche sich sämmtlich durch ein hervorragendes, technisches Geschick und durch zielbewusste Energie des Strebens bei stark patriotischer Tendenz auszeichnen, sind noch Alfred Wierusz v. *Kowalski*, ein Schüler von A. Wagner und J. Brandt, welcher mit Jagd- und Reiterstücken aus dem vorigen Jahrhundert begann und dann auch Motive aus dem Leben der Landleute in Polen und Galizien mit glänzendem koloristischem Geschick und scharfer Charakteristik behandelte, Wladislaw von *Czachorski* (geb.

1850), ein Schüler Pilotys, der sich besonders im Kostüm- und Salongenre bewegt, Alexis *Kiwschenko*, Julius *Falat*, ein Schüler Brandts, der sich durch eine Reihe von Aquarellen aus einer Reise um die Welt und nach einer Bärenjagd auf den polnischen Besitzungen des Fürsten Anton Radziwill bekannt gemacht hat, Wladislaw *Szeruer* und Anton *Kozakiewicz* hervorzuheben.

Auch zwei Griechen haben sich der Schule Pilotys angeschlossen: Nikolaus *Gysis* und Nikolaus *Lytras*. Letzterer, der anfangs Schüler des Polytechnikums in Athen und dann der Akademie in München war, strebte zuerst im Anschluss an die nationale Ueberlieferung nach den Lorbeeren eines Historienmalers. Er hub feierlich mit einer »Antigone« an, welcher er den »Tod des Patriarchen Gregorios« folgen liess. Nachdem er jedoch in die Heimath zurückgekehrt war, richtete er seinen Blick auf das Volksleben und malte Szenen aus dem Leben der griechischen Landleute, Schiffer, Fischer und Seeräuber, welche durch lebendige Charakteristik und glückliche Naturbeobachtung bei einer freilich etwas stumpfen, melancholischen Färbung ausgezeichnet sind. Als Direktor der Kunstschule in Athen suchte er dort durch seine Lehrthätigkeit das tief gesunkene Interesse für die bildenden Künste zu heben. Sein Landsmann Gysis (geb. 1842 auf der Insel Tinos) ist in München geblieben, wo er gegenwärtig als Hilfslehrer an der Akademie wirkt. Er hat seine Jugend in Athen verlebt und dort bis zu seinem 23. Jahre die polytechnische Schule besucht. Dann ging er mit einem Stipendium des Königs nach München, studirte auf der Kunstakademie und trat in das Atelier Pilotys, in welchem er vier Jahre lang arbeitete. Auch er begann mit einem Historiengemälde mit lebensgrossen Figuren, einer »Traumdeutung Josephs im Gefängniss«, wandte sich aber bald der Genremalerei zu. »Die Hundevisitation« und die »Waisenkinder« waren seine ersten Schöpfungen auf diesem Gebiete, welche an Glanz und Reichthum des Kolorits und an Lebendigkeit der Schilderung durch das »Eintreffen der Nachricht vom Siege bei Sedan in einem bayerischen Städtchen« noch überboten wurden. Im Jahre 1872 unternahm er eine Reise nach seiner griechischen Heimath und nach Kleinasien, wo er Studien nach dem Volksleben machte, als deren Früchte seit 1874, dem Jahr seiner Rückkehr nach München, die »Bestrafung eines Hühnerdiebs in Smyrna«, die vortrefflich komponirte, von feinem, liebenswürdigem Humor durchdrungene »Kinderverlobung in Griechenland« und »die Wallfahrt der Maler im Orient« erschienen. Er hat auch Illustrationen zu deutschen Dichtern gezeichnet, sich auf dem Felde der dekorativen Malerei mit einer Allegorie »die Kunst ihre Genien zum Weltfluge an-

eifernd« versucht und sentimentale Studienköpfe und Halbfiguren in der Art von Gabriel Max gemalt.

Unter den Thiermalern der Münchener Schule steht Otto *Gebler* (geb. 1838 zu Dresden) in erster Linie. Nachdem er auf der Akademie seiner Vaterstadt die künstlerische Vorbildung genossen, ging er nach München zu Piloty, wo er seine Maltechnik schnell zu voller Kraft und Gediegenheit entwickelte und dieselbe zumeist an der Darstellung von Schafen erprobte. Seinem Scharfblick gelang es, unter den scheinbar so einförmigen Schafsköpfen eine Fülle von Individualitäten zu entdecken, welche er portraitmässig ausbildete und dadurch noch anziehender gestaltete, dass er sie mit Menschen und menschlichem Thun in Verbindung brachte oder dem Thierbilde ein dramatisches Motiv unterlegte. Nach seinen Erstlingsbildern (widerspenstige Schafe, Mittagsruhe im Walde, der gestörte Hausfriede, die verdorbene Mahlzeit) erreichte er mit den »Kunstkritikern im Schafstalle« (1873, Berliner Nationalgalerie), einer Anzahl von Schafen, welche mit einem völlig überraschenden, fast klug zu nennenden Ausdruck die Skizze auf der Staffelei eines Malers betrachten, eine Höhe malerischer, namentlich in der Behandlung des Helldunkels ausgezeichneter Kraft, welche nicht mehr zu überschreiten war. Von seinen späteren Bildern aus dem Kreise der Schafe sind noch die »Erwartung«, »Heimkehrende Schafe vor dem Gewitter« und »Gute Freunde«, ein Hirtenknabe mit einem kranken Lamm und dessen Kameraden im Schafstalle, hervorzuheben. Daneben hat Gebler auch die Hundemalerei kultivirt und besonders in »Reinekes Ende« (1883, Münchener Pinakothek), einem erschossenen Fuchs, welchen drei Dachshunde nach langer Hetzjagd aufgespürt haben, ein in Kolorit und Charakteristik gleich vortreffliches Thierstück geschaffen. Auch Christian *Mali* (geb. 1832) ist ein Spezialist in Schafen, welche er gern mit einer stimmungsvollen, fein beleuchteten Landschaft in Verbindung bringt. Ursprünglich Xylograph, bildete er sich seit 1857 in München zum Landschaftsmaler aus und malte nach einer Reise nach Oberitalien vornehmlich Landschaften mit Architekturen. Erst seit 1865 widmete er sich, anfangs in Düsseldorf, dann in Paris bei Troyon der Thiermalerei. Schafheerden, die sich vor einem nahenden Gewitter flüchten oder die bei Sonnenunter- oder Mondaufgang auf staubiger Landstrasse heimkehren, sind ihm die geläufigsten Motive. Seine Landschaften sind meist im Charakter der Umgebung des Starnberger und des Chiemsees, des Bodensees und des bayerischen und schwäbischen Gebirgs gehalten und bisweilen auch mit weidendem oder zur Tränke gehendem Rindvieh staffirt. Mit der Darstellung des letzteren und der Schafe beschäftigt sich auch

Anton *Braith* (geb. 1836 zu Biberach in Württemberg), welcher sich anfangs auf der Kunstschule in Stuttgart und dann auf der Münchener Akademie ausbildete. Er wählt einen grösseren Maassstab als die bisher genannten Thiermaler und weiss seinen Bildern durch breite Pinselführung, saftiges Kolorit und energische Charakteristik zu imponirender Wirkung zu verhelfen. Mit gleichem Geschick stellt er Rinder und Schafe in behaglicher Ruhe auf der Weide wie in lebhafter Bewegung dar. Ein »Ochsenzug« (1870, Kunsthalle zu Hamburg), eine »Heerde am geschwollenen Bach«, die »vor einem Gewitter fliehende Heerde« (1874), die »Schafheerde vor einem todten Hasen«, der »brennende Stall« (1883) und ein »lustiger Morgen«, eine Heerde munter davonspringenden Jungviehs (1886, Berliner Nationalgalerie) sind Schöpfungen, welche durch die glänzende Bravour des malerischen Vortrags an Troyon erinnern. Aehnliche Motive, aber auf kleineren Flächen und mit feinerer, mehr intimen Wirkungen nachstrebender Pinselführung behandelt Heinrich *Zügel* (geb. 1850 zu Murrhardt in Württemberg), ebenfalls ein Zögling der Stuttgarter Kunstschule, der sich später in München auf eigener Hand weiter ausbildete. Unter seinen Gemälden finden wir auch ein »Ochsengespann« und eine »vor dem Gewitter flüchtende Heerde«, dann einen »durchgehenden Stier«, eine »weidende Schafheerde«, ein »Thierstück zur Herbsteszeit«, »Ochsen am Pfluge« und die anmuthige Idylle »Niemand daheim!«, welche seinen Namen besonders bekannt gemacht hat. Der hervorragendste Maler jagdbaren Wilds in der Münchener Schule ist Guido von *Maffei* (geb. 1838), welcher anfangs Jurisprudenz studirte und sich erst seit 1865 auf der Münchener Akademie, dann bei Piloty und O. Gebler der Malerei widmen konnte. Seine Jagdstücke, denen meist dramatische Motive zu Grunde liegen, zeichnen sich durch eine glückliche Verbindung der Thierfiguren mit einer stimmungsvollen Wald- oder Gebirgslandschaft, sowie durch eine vollkommen waidmännische Schärfe und Sicherheit der Beobachtung aus. Die »bestrittene Beute«, ein »eingegangener Hirsch von Sauen aufgefunden«, »sichere Beute«, ein Rehbock von Hunden verfolgt, »Waidwund verbellt«, ein von den Hunden gestellter Eber, »Reineke flüchtig« und »Hochland«, eine Gemse auf einem Felsen im Hochgebirge, sind die bedeutendsten seiner auch koloristisch ausgezeichneten Bilder.

Diesen Thiermalern reihen wir die beiden Militärmaler Wilhelm *Emelé* und Heinrich *Lang* an, weil sie in der Darstellung des Pferdes eine besondere Virtuosität entfaltet haben. Letzterer (1838 zu Regensburg geboren) war sogar ausschliesslich Pferdemaler, bis ihn seine Theilnahme am deutsch-französischen Kriege zum militärischen Genre und

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

zum Schlachtenbilde führte. Im Jahre 1855 bezog er die Münchener Akademie und bildete sich vorzugsweise unter Friedrich Voltz. Doch förderten ihn schneller seine unablässigen Studien in den württembergischen Gestüten, auf Parade- und Manöverfeldern, durch welche er seine Beobachtungsgabe schärfte und eine grosse Sicherheit in der Führung des Zeichenstifts erwarb, welche ihn befähigte, die rapidesten Bewegungen, die schwierigsten Stellungen und Lagen des Pferdes mit unfehlbarer Richtigkeit und geistvollster Lebendigkeit zu erfassen. Seine durch Lichtdruck vervielfältigten Croquis dieser Art, Manöverbilder und Circusszenen zum Theil humoristischen Inhalts, legen ein glänzendes Zeugniss von seiner zeichnerischen Virtuosität ab, welche mit wenigen Strichen ein fesselndes Momentbild zu gestalten weiss. Während der Jahre 1860 bis 1868 machte Lang eingehende Studien in Ungarn, in den Donaufürstenthümern und in Paris, wo er sich bei dem Thiermaler Adolf Schreyer aus Frankfurt a. M., einem Virtuosen des Kolorits, in der malerischen Technik vervollkommnete. In dieser Zeit entstanden die Bilder der »ungarische Wirthshof«, »Pferde im Schilf«, »Czikos treiben Pferde zur Heerde zurück«, »ungarische Husarenpatrouille von 1849«, der »Rennplatz von Longchamps« und »Steeplechase«. Den ganzen Reichthum seines Könnens vermochte Lang jedoch erst an Motiven aus dem Kriege von 1870 und 71 zu entfalten, welchen er von Anfang bis zu Ende in der bayerischen Armee mitmachte*). Der kleine Maassstab seiner Figuren macht Szenen wie die »Attake französischer Kavallerie gegen ein preussisches Infanterieregiment bei Sedan« (1872), die »Attake der Brigade Bredow in der Schlacht bei Vionville«, eine »Episode aus der Schlacht bei Wörth« und eine »Episode aus der grossen Attake der französischen Kavallerie bei Floing in der Schlacht bei Sedan« (1886), auf denen sich ein wildes Getümmel von Rossen, Reitern und Infanteriesoldaten entrollt, nur noch lebendiger und steigert ihre dramatische Wirkung. Ausserdem hat Lang in einem Cyklus von neunzehn kleinen Bildern die hervorragendsten Momente aus den Thaten und Märschen des II. bayerischen Armeekorps während des französischen Krieges geschildert und neuerdings auch mehrere Jagdbilder gemalt. Wilhelm Emelé (geb. 1830 zu Buchen im Odenwald) bildete sich in München unter Feodor Dietz zum Schlachtenmaler aus und schuf bis zum Jahre 1870 eine stattliche Reihe von Darstellungen denkwürdiger Schlachten aus dem 18. Jahrhundert, in welchen er eine gründliche Kenntniss

*) Vgl. die Schilderung seiner Erlebnisse in dem Buche: Aus den Erinnerungen eines Schlachtenbummlers im Feldzuge 1870|71 von Heinrich Lang. Mit zahlreichen Reproduktionen nach den Kriegsskizzenbüchern und den Gemälden des Künstlers (München 1887).

des militärischen Kostüms mit Lebendigkeit der Darstellung, gefälliger Gruppirung und frischem Kolorit verband. Im Jahre 1861 ging er von München nach Wien, wo er sich mit besonderem Eifer dem Studium des Pferdes widmete und u. a. eines seiner Hauptbilder, die »Schlacht bei Würzburg 1796«, malte. Nach dem Kriege von 1870 fand Emelé ein neues Stoffgebiet, welches auch auf die künstlerische Durchbildung seiner Gemälde günstig einwirkte. Die Episoden aus dem französischen Kriege »der Angriff der Division Bonnemain bei Elsasshausen« (Schlacht bei Wörth), die »Schlacht bei Dijon«, die »Verbindungspatrouillen des 7. und 14. Armeekorps bei Vesoul«, stehen unter seinen zahlreichen Bildern in erster Reihe. Nach Vollendung dieser modernen Kriegsszenen wandte sich Emelé wieder seinem Lieblingsfelde, dem Soldaten- und Kostümstück des 17. und 18. Jahrhunderts zu. »Leonore«, welche die heimkehrenden Reiter nach ihrem Wilhelm fragt, der »Morgengruss« eines vornehmen Reiters vor zwei Damen, »Abmarsch schwedischer Reiter aus Rothenburg a. Tauber« und der mit einer fast Meissonierschen Feinheit durchgeführte »Satteltrunk preussischer Bellinghusaren 1770« sind seine Hauptbilder aus dieser Gruppe. Durch den deutsch-französischen Krieg wurde auch Friedrich *Bodenmüller* (geb. 1845 zu München) zur Schlachtenmalerei geführt, nachdem er sich bis dahin in Genre- und Altarbildern versucht hatte. Er machte den Krieg als Kanonier mit und erwarb sich zuletzt den Offiziersrang. Seine kleinen militärischen Szenen (Schleichpatrouille, Bivouak im Regen, Strassenkampf in Bazeilles bei Sedan) sind sehr lebendig behandelt; dagegen leiden die grösseren Darstellungen (Schlacht bei Sedan in der neuen Pinakothek zu München, Erstürmung der Höhen von Fröschweiler in der Schlacht bei Wörth durch die Bayern) trotz der Energie der Schilderung und der wirksamen Beleuchtung unter einer etwas zu dekorativen Behandlung. Seit dem Beginn der achtziger Jahre änderte Bodenmüller mit dem Stoffgebiet auch seine Malweise. Er malt jetzt in der eleganten glatten Manier Alma Tademas, aber mit feinerer Empfindung Genrebilder aus dem antiken Leben.

Ungefähr dasselbe Stoffgebiet wie die drei Genannten kultivirt Louis *Braun*, der namentlich durch seine Panoramen grossen Ruf erlangt hat. Im Jahre 1836 zu Schwäbisch-Hall geboren, bildete er sich auf der Kunstschule in Stuttgart, in München und Paris und liess sich dann in München nieder, wo er zuerst durch eine Reihe von Aquarellen aus dem Kriege in Schleswig-Holstein (1864) bekannt wurde. Daraufhin erhielt er von dem Grafen von Hunoldstein den Auftrag, einen Cyklus von Bildern aus dessen Familiengeschichte auszuführen. Zu diesem Zwecke

begab er sich nach Nürnberg, wo u. a. ein figurenreiches Geschichtsbild »Das Turnier zu Nürnberg 1496« entstand. Sein Talent lebendiger, anschaulicher Schilderung, unterstützt durch eine sichere Zeichnung und ein saftiges, bisweilen glänzendes Kolorit, entfaltete sich jedoch erst in vollem Umfange auf jenen, zum Theil für den Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin gemalten militärischen Bildern, zu welchen ihm die Kriege von 1866 und 1870 die Motive boten. Das »Bivouak preussischer Artillerie vor Paris«, »Szene aus der Schlacht bei Wörth«, die »Kapitulation von Sedan«, »Einzug der Mecklenburger in Orleans«, der »Einzug in Paris« sind seine Hauptbilder, welche freilich nur genrehafte Episoden aus dem gewaltigen Kriege vor Augen führen. In viel höherem Grade als das Staffeleibild ist dagegen das Rundgemälde geeignet, eine Anschauung von dem Charakter der modernen Schlacht zu geben, und schon mit Rücksicht auf diesen Umstand wird man dem Panorama eine künstlerische Berechtigung zugestehen müssen. Nachdem Braun 1880 mit einem Rundbilde der Schlacht bei Sedan, welches sich vornehmlich auf den Antheil der Bayern an dem Riesenkampfe beschränkte, für Frankfurt a. M. den ersten Versuch auf diesem Gebiete gemacht, liess er, von anderen Künstlern unterstützt, die Schlacht von Weissenburg für München, die Schlacht von Mars la Tour für Leipzig, das Panorama deutscher Kolonien für Berlin u. a. m. folgen, in welchen ein beständiger Fortschritt zu immer reinerer künstlerischer Wirkung zu erkennen ist.

4. Die Schulen von Lindenschmit und Diez.

Ungefähr parallel mit der Entwicklung Pilotys läuft diejenige von Wilhelm *Lindenschmit*, welcher sich ziemlich unabhängig von jenem erhalten und ebenfalls eine umfassende Lehrthätigkeit geübt hat und mit steigendem Erfolge noch gegenwärtig als Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie ausübt. Während Piloty anfangs an Rubens anknüpfte, schloss sich Lindenschmit enger an van Dyck. Geboren am 20. Juni 1829 zu München als der Sohn des gleichnamigen, oben (Bd. II, S. 284) erwähnten Historienmalers, genoss er zunächst den Unterricht des Vaters, dann den der Münchener Akademie und seit 1848 den des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. Von da ging er auf die Antwerpener Akademie und schliesslich nach Paris, durchschritt also alle Etappen, welche nach damaligen Anschauungen zur Erreichung der vollen Summe koloristischen Könnens führten. In Paris malte er seine ersten Bilder von Bedeutung, »Herzog Alba bei der Gräfin von Rudolstadt« und »die Ernte« (beide in der Kunsthalle zu Hamburg). 1853 kehrte er nach

Frankfurt zurück, wo er bis 1863 seinen Wohnsitz behielt und Landschaften, Genrebilder und Illustrationen zu deutschen Klassikern ausführte. 1858 zeichnete er einen grossen Karton »Franz I. bei Pavia« (im Germanischen Museum zu Nürnberg), 1860 malte er eine Episode aus der Geschichte der Lützowschen Freischaar, 1861 den »Tod des Franz von Sickingen« und 1862 vollendete er zwei Kreidezeichnungen, die »Stiftung der Gesellschaft Jesu« und das »Gespräch der Reformatoren zu Marburg«. Mit der letzteren Komposition betrat er zuerst ein Gebiet, in welches er sich bald so völlig einlebte, dass es ihm gelang, den Geist des Reformationszeitalters mit der Objektivität des echten Historikers zu erfassen und im Gegensatz zu der nach theatralischen Wirkungen strebenden Art Pilotys und der Seinigen eine Reihe von mit wahrhaft geschichtlichem Leben erfüllten Bildern zu schaffen. Aus dem Stadium des Experimentirens kam er jedoch erst heraus, als er 1863 nach München übersiedelte und in dem dortigen, schon reich entwickelten Kunstleben seine eigenen Kräfte an fremden zu messen lernte. In seiner Malweise schloss er sich zunächst an die französischen Koloristen an, indem er auf die Gewinnung und Wirkung eines Gesammttones hinarbeitete, der die Lokalfarben zu neutralisiren und zu harmonisiren hatte, und zugleich ein Gewicht auf Entfaltung des Helldunkels legte. Nachdem er sich zunächst eines Kunsthändlerauftrages, der Komposition einer deutschen Ruhmeshalle, so gut es gehen wollte, entledigt und die oben erwähnten Kreidezeichnungen in Oel ausgeführt hatte, schuf er bis zum Jahre 1876 eine lange Reihe von Bildern aus der Geschichte der Reformation und ihrer Vorkämpfer in Deutschland, Holland und England, welche meist durch streng historische Haltung und Feinheit der Charakteristik in hohem Grade fesselten, aber durch einen allmälig immer bräunlicher, grämlicher und krankhafter werdenden Gesammtton einen Theil ihrer Wirkung wieder einbüssten. »Luther als Currendeschüler im Haus der Frau Cotta«, »der junge Luther bei Andreas Proles«, »Ulrich von Hutten im Kampfe mit französischen Edelleuten« (1869, städtisches Museum zu Leipzig), »Knox und die schottischen Bilderstürmer«, die »Ermordung Wilhelms von Oranien«, »Walter Raleigh von seiner Familie im Kerker besucht«, »Luther von seinen Eltern in die Klosterschule nach Magdeburg gebracht«, »Luther vor dem Kardinal Cajetan«, und »Anna Boleyn übergiebt ihr Kind Elisabeth dem Schutze des Mathew Parker«, sind die Hauptbilder dieser Gruppe, in welchen Lindenschmit ebensosehr der Schilderung lebhaft und wild erregter Leidenschaften, als dem Ausdruck feiner, elegischer Empfindung und geistigen Lebens gerecht zu werden vermochte. Lindenschmits Figuren sind keine Kostümpuppen, welche die Laune eines Künstlers unter das Nothdach

eines alterthümlichen Hauses gebracht hat, sondern sie stehen mit Tracht und Lokal in inniger, natürlicher Verbindung.

Ausser diesen Historiengemälden und geschichtlichen Genrebildern, welche übrigens meist in kleinem Maassstabe gehalten sind, hat Lindenschmit auch einige Bilder nach Motiven aus der klassischen Mythologie und aus modernen Dichtern gemalt, so 1874 »Venus an der Leiche des Adonis«, »Narciss«, das Brustbild eines Gretchens, welches den Schmuck Mephistos betrachtet (1880), und »Auerbachs Keller« (1881). Jene Venus mit weiblichem Gefolge an der Leiche ihres Lieblings, eine Komposition mit lebensgrossen Figuren, schloss sich in der koloristischen Durchführung an van Dyck an. Sie gipfelt in einem Spiel mit Farbengegensätzen, welchen der Künstler Formenschönheit und Tiefe der Empfindung opferte. Mit dem hellbeleuchteten, trotzdem aber im Tone ziemlich unreinen und obenein etwas schwammigen Körper der Venus kontrastirt aufs schärfste der todte Adonis, dessen Leichnam bereits von dem grünlichen Schimmer der Verwesung überzogen ist. In den Faustbildern zeigte sich dagegen ein erfreulicher Umschwung in der koloristischen Anschauung Lindenschmits. Blühende Lokalfarben wagten sich heraus, ohne durch einen bräunlichen Schleier abgedämpft zu werden, und zu völliger Gesundheit erholte sich das Kolorit des Künstlers in einer 1886 vollendeten monumentalen Schöpfung »Alarich in Rom«, in welcher sich Lindenschmit auch äusserlich, in der Beherrschung grosser Massen, als ebenbürtiger Rivale Pilotys auswies, aber zugleich der Neigung des letzteren zu theatralischem Aufbau und deklamatorischem Pathos mehr entgegenkam, als es in seinen früheren Historienbildern der Fall gewesen war. Es ist eine pathetische Szene mit voller Orchesterbegleitung, der wie ein lebendes Bild bei künstlicher Beleuchtung gestaltete Aktschluss eines geschichtlichen Trauerspiels, welches in wohlskandirten Jamben verfasst ist. An der Spitze seiner Goten reitet der jugendliche, blonde König durch ein gewölbtes Thor in die schon halb in Trümmer gesunkene Roma ein und gebietet mit der erhobenen Rechten dem Morden seiner Krieger Einhalt, welche Widerstrebende niedermetzeln und Frauen und Jungfrauen an sich reissen. Mütter mit ihren Kindern knieen Hilfe flehend vor Alarich und seinen Edlen, und zur Linken des Königs zieht unter seinem Schutze eine Christengemeinde mit ihren Heiligthümern und Reliquienschätzen psalmodirend einher. Das Ganze ist mit dem gewaltigen Pompe akademischer Historienmalerei in Szene gesetzt. Was W. v. Kaulbach und Piloty in feierlichen Kompositionen ähnlicher Art erreicht, ist hier zu einem Parademarsch zusammengefasst, der das Höchste von jener Wirkung hervorbringt, welche sich auf äusserliche

Mittel gründet. Nur aus den übrigens vortrefflich komponirten Einzelgruppen der geängstigten Mütter und Kinder spricht die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, welche die kleineren Historienbilder Lindenschmits vor allen ähnlichen Erzeugnissen der Schule Pilotys auszeichnet.

Nachdem sich der Künstler schon früher in einem Privathause zu Nürnberg und bei festlichen Gelegenheiten auf dem Gebiete der dekorativen Malerei erprobt, schmückte er in den Jahren 1883 und 1884 den von Hauberrisser erbauten Saal des Rathhauses in Kaufbeuren mit Wandgemälden, welche an der Fensterwand die Bürgertugenden (Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Gottesfurcht) durch thronende, von Kindern umgebene Frauengestalten in lebhafter Action symbolisiren, während an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand eine Sage dargestellt worden ist, nach welcher ein schwedischer General des dreissigjährigen Krieges durch die rührende Fürbitte der Kinder zur Schonung der Stadt bewogen worden sei. Die Deputation der Kinder, zu welcher Lindenschmit prächtige Modelle aus dem Schwabenlande benutzt hat, naht sich unter Führung der Vaterlandsliebe dem strengen Feldherrn, der, schon halb zum Mitleid geneigt, sinnend, als ob er der Seinen in der Heimath gedächte, die Hand auf den lockigen Kopf eines Knaben legt. Hinter den bärtigen Kriegern stehen die Personifikationen der Grossmuth und der Güte, deren erstere mit der Hand leicht seine Schulter berührt. Frei von jeder akademischen Schablone und dem üblichen Allegorienwesen hat der Künstler in dieser und den andern Kompositionen eine Fülle von Schönheit, Anmuth, Liebreiz und Naivetät entfaltet, welche diese Wandgemälde zu seiner harmonievollsten und zugleich eigenartigsten Schöpfung machen.

Von den Malern, welche durch Lindenschmits Schule gegangen, sind Knöchl, Rau und Kirchbach bereits erwähnt worden. Zwei andere, Karl *Gebhardt* (geb. 1860) und Hermann *Koch* (geb. 1856), haben sich meist mit Darstellung von Motiven aus der Geschichte und aus Dichtern in lebensgrossen Figuren beschäftigt.

Einen Weg, der weitab von den Bahnen seines Meisters führt, hat ein dritter Schüler Lindenschmits, Edmund *Harburger*, eingeschlagen, welcher den Pinsel mit gleicher Geschicklichkeit zu führen weiss wie den Zeichenstift, der seinen Namen in weiten Kreisen populär gemacht hat. Am 4. April 1846 zu Eichstätt geboren, hatte er manche Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er sich der von Jugend auf geliebten Kunst widmen durfte. Mit fünfzehn Jahren musste er ein Bauhandwerk erlernen, und erst im Jahre 1866 erhielt er von seinem Bruder die Mittel, nach München auf die dortige Akademie zu gehen. Nachdem

er einen dreijährigen Kursus durchgemacht, übte er sich unter Lindenschmits Leitung in der Maltechnik, und bald gelang ihm ein erstes Bild, der »Dorfbarbier«. Der Erfolg desselben entschied über seine Zukunft. Er wählte fortan seine Motive aus dem Leben der oberbayerischen Bauern und aus dem der Münchener Bevölkerung, welche er in allen Schichten mit gleicher Schärfe und Feinheit beobachtete und deren Typen er mit schlagendem Humor und in stets witzigen Situationen auf geistvollen Kreide- und Bleistiftzeichnungen, welche durch die »fliegenden Blätter« weite Verbreitung finden, wiederzugeben weiss. Der Grobschmied gelingt ihm ebenso gut wie die städtische Salondame, der bayerische Holzknecht so gut wie der flotte Student, und seine Pinselführung wetteifert an Bestimmtheit und Schneidigkeit der Charakteristik mit den markigen Zügen seines Zeichenstifts, welcher die raffinirtesten Feinheiten der Radirnadel erreicht. Die Muster, welchen Harburger in der äusserst geschmeidigen und saftigen koloristischen Behandlung seiner Genrebilder nachstrebte, sind die alten Niederländer, insbesondere Teniers und A. van Ostade. Aber er ist nicht, wie andere Münchener Genremaler, die sich nach gleichen Mustern gebildet haben, ein Nachahmer der Alten. Abgesehen davon dass er nur ihr koloristisches System und ihre Art der Charakteristik angenommen, dieselbe aber frei auf moderne, aus dem ihn umgebenden Leben herausgegriffene Stoffe angewendet hat, ist seine Kunst der Individualisirung viel tiefer, eingehender und mannigfaltiger als diejenige von Teniers, der frühzeitig manierirt und konventionell geworden ist, und sein Helldunkel ist klarer und durchsichtiger als bei Ostade, so dass seine Lokalfarben leuchtender und glänzender wirken. Bilder wie der »Bauerndoktor«, die »Kartenspieler«, die »Grossmutter«, »Am stillen Herd«, »Wirthshaus in Tirol«, die »Rübenschälerinnen«, die »Näherin«, »Im Sorgenstuhl« und »Die Gemüthlichen« sind in der Charakteristik Meisterwerke der Feinmalerei, während ihre malerische Durchführung nichts weniger als kleinlich und gestrichelt, sondern breit, flott und flüssig ist und sich in der Beleuchtung der Innenräume zu höchster Virtuosität erhebt. Der Künstler hat sich auch im Portraitfach, in der mythologischen und dekorativen Malerei (die Erziehung des Bacchus, die Künste und das Kunsthandwerk) bewährt; aber der Schwerpunkt seines Schaffens liegt einerseits in der Schilderung ruhiger Beschaulichkeit und innerer Sammlung, andrerseits in der Darstellung humoristischer Szenen, welche er von dem Anfangsstadium gemüthvoller Heiterkeit bis zu dem drastischen Gipfelpunkte einer Bauernprügelei zu beherrschen weiss. Aber wie derb auch die Ausbrüche seines Humors bisweilen sein mögen, er bleibt stets innerhalb der Grenzen des Naturwahren, während sein an

der Erfindung komischer Situationen noch fruchtbarerer Freund und Kunstgenosse Adolf *Oberländer* (geb. 1845), ein Schüler Pilotys, sein Heil ausschliesslich in der Karrikatur versucht. Seine Zeichnungen für die »Fliegenden Blätter« streben nicht wie die kleinen, in sich stets bildmässig abgeschlossenen Kunstwerke Harburgers nach malerischer Wirkung, sondern sie beschränken sich auf scharfe Umrisslinien und auf wenige Schattenandeutungen. Sie wirken durch den Inhalt und die abenteuerlichen Uebertreibungen in der Gesichts- und Körperbildung der dargestellten Figuren, welche noch niemals ihren Beruf, die Lachmuskeln zu reizen, verfehlt haben. Hinter der tollen Laune des Künstlers und ihren burlesken Bockssprüngen verbirgt sich nicht selten der bittere Ernst des Satirikers, welcher seine Geissel gegen die Thorheiten unserer Zeit schwingt. Neuerdings hat sich neben Harburger und Oberländer noch Lothar *Meggendorfer* auf dem Gebiete der humoristischen Zeichnung und Karrikatur hervorgethan. In seiner zeichnerischen Darstellung noch sparsamer als Oberländer begnügt er sich meist mit blossen Konturen. Sein Humor ist nicht so drastisch und seine Erfindung minder reich. Mit besonderem Glück behandelt er Stoffe aus dem Kinderleben. Dem Dienste der »Fliegenden Blätter« widmet sich auch der gewandte Illustrator H. *Schlittgen*, der seine Motive gern aus dem Leben der höheren Stände, aus Salon, Gesellschafts- und Offizierskreisen, herausgreift, in seinen Oelgemälden (Bildnissen und Einzelfiguren) aber der kräftig naturalistischen Charakteristik und dem derben Farbenauftrag der »Hellmaler« der neuesten Münchener Schule huldigt.

Auf ähnlichem Gebiet wie Harburger in seinen Gemälden ist Anton *Seitz* (geb. 1829 zu Roth am Sand bei Nürnberg) thätig, welchen man den Münchener »Meissonier« nennt, obwohl er keine Kostümstücke aus früherer Zeit malt, sondern nur Szenen und Figuren, die er selbst in liebevollem Studium beobachtet hat. Seit 1847 bildete er sich auf der Nürnberger Kunstschule bei Reindel zum Kupferstecher, ging aber 1850 nach München, wo er sich unter der Leitung Gisbert Flüggens der Malerei widmete. Noch in den fünfziger Jahren trat er als Genremaler auf, welcher seine Stoffe, ähnlich wie Spitzweg, aus dem Kreise des Kleinbürgerthums und dem Bauernleben schöpfte und, der Bedeutung dieses Mikrokosmos entsprechend, für seine mit miniaturenartiger Feinheit gezeichneten und gemalten Darstellungen auch ein kleines Format wählte. Die Figuren hoben sich in scharf beleuchteten Umrissen vom Hintergrunde ab, und auch sonst spielte das Licht, wo sich die Szene in einem Innenraume zutrug, in den mannigfachsten Abstufungen des Helldunkels eine bedeutsame Rolle. Den Hauptschwerpunkt legte er

sodann auf die Feinheit und Schärfe der Charakteristik, welche seinen Figuren mehr inneres Leben verleiht, als es in den glatten Kostümpuppen Meissoniers zu finden ist. Ausserdem besitzt Seitz etwas, das dem Franzosen ganz und gar abgeht: Gemüth und Humor. Seine Schilderungen des Philisterlebens erheben sich zu Sittenbildern, welche für unsere Zeit ungefähr die kulturgeschichtliche Bedeutung haben, wie diejenigen Ostades für die ihrige. Die Zahl der Kabinetsstücke, welche aus der Hand des originellen Meisters, der gewissermaassen den Uebergang vom alten zum neuen München bildet, hervorgegangen sind, ist sehr gross. Zur Kennzeichnung der Stoffe, die er mit Vorliebe wählt, nennen wir den »Bettelmusikant und seine Tochter«, »Polizeimann und Landmädchen«, »Würfelspieler in einer Winkelkneipe«, »Bauern beim Quacksalber«, »Kegelbahn im Gebirge«, »Musikprobe«, den »Amtstag«, den »Photographen auf dem Lande«, das »Kartenspiel«, das »Dilettantenquartett«, den »Gipsfigurenhändler«, den »Wildprethändler«, »Wilderer im Versteck« und die »Kannegiesser«.

In viel höherem Grade als der in Erfindung und Charakteristik durchaus selbstständige Seitz sind einige jüngere Münchener Maler Nachahmer Meissoniers zu nennen, da sie das Kostümgenre bevorzugen und den Schwerpunkt ihrer Kunstfertigkeit in der getreuen Wiedergabe von Stoffen, Geräthen, Waffen u. dgl. auf kleinstem Raume suchen. Das Höchste in dieser selbst vor dem Mikroskop Stand haltenden Feinmalerei leistet Simon *Buchbinder*, der 1883 nach München kam, nachdem er sich mit erstaunlicher Energie aus den armseligsten und niedrigsten Verhältnissen emporgearbeitet. In Radzyn in Russisch-Polen 1856 geboren, erlernte er erst das Handwerk, von welchem er sich später seinen Künstlernamen beilegte, war dann als Maurer, Anstreicher und Dachdecker thätig und gelangte schliesslich dazu, bei polnischen Malern in Warschau künstlerische Studien zu machen. Von da ging er nach Wien, wo er vergeblich an den Pforten der Kunstakademie anklopfte, und zuletzt nach Krakau zu Matejko, der sich des jungen Landsmanns liebevoll annahm. Aber weit entfernt, seinem Meister auf die steilen Höhen der monumentalen Historienmalerei zu folgen, hatte Buchbinder an der kleinsten Fläche genug, um die Virtuosität seines Pinsels zu erproben. Kein anderer nichtfranzösischer Künstler ist Meissonier in der grossartigen Objektivität der Darstellung, hinter welcher die Persönlichkeit des Künstlers völlig zurücktritt, so nahe gekommen, wie er. Nachdem er 1883 mit dem »polnischen König Sigismund III. als Goldschmied« debütirt hatte, folgte 1884 »eine schwierige Stelle«: ein junger Mann, in der Tracht des 17. Jahrhunderts, der beim Mandolinen-

spiel inne hält und sich in die vor ihm auf einem reichgeschnitzten Pulte liegenden Noten vertieft, und 1886 der »Grübler«, eine Art Doktor Faust in seinem Laboratorium, und der »Hofnarr«, ein Bildchen, welches auf einer Fläche von sechs Quadratcentimetern einen lautespielenden Narren darstellt, der auf einer mit kunstvollem Schnitzwerk verzierten Bank sitzt und dessen Spiel ein Rabe mit seinem Gekrächze begleitet. Aus einer etwas späteren Zeit, aus der des dreissigjährigen Krieges, wählt Max *Todt* (geb. 1847) seine Figuren, Wallensteinische und schwedische Krieger, die er gern in der Schenke mit schmucken Dirnen tändelnd oder rauchend und pokulirend oder beim lustigen Tanze in der Art von Teniers, aber mit eindringlicherer Charakteristik, mit feinerer Abtönung des Kolorits, überhaupt flotter und geistreicher darstellt. Auch Wilhelm *Velten* behandelt in kleinen, lebendig gezeichneten Reiterbildern das militärische Genre des 17. und 18. Jahrhunderts. Husaren auf dem Marsche, Soldaten des 30jährigen Krieges, die im Quartiere mit Mädchen schäkern und sich's beim Trunke wohl sein lassen, Marketender, Pferdemärkte und Pferde auf der Weide sind die Hauptgegenstände seiner auch im Kolorit lebhaften Genrestücke. Carl *Seiler* (geb. 1846) hält sich vorzugsweise an die letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts, geht aber insofern über Meissonier hinaus, als seine geistreich erfundenen und meist von dramatischem Interesse erfüllten Szenen eine grössere Anzahl fein und lebendig charakterisirter Figuren vorführen.

* * *

Während der Name Piloty die entschiedene Opposition gegen den durch Cornelius, Schnorr und Kaulbach vertretenen, abstrakten Idealismus bezeichnet, stellte Wilhelm *Diez* einen Ausgleich zwischen beiden Richtungen her, indem er einerseits über das Studium der alten Meister hinweg zu unmittelbarem Anschluss an die Natur führte, andrerseits nach Erringung aller technischen Fähigkeiten, welche die Künstler der Vergangenheit gesammelt hatten, eine weite Bahn öffnete, auf der auch die idealistische Kunst- und Naturanschauung mit neuen Kampfesmitteln zu den höchsten und edelsten Zielen emporstreben kann. Geboren am 17. Januar 1839 in Baireuth, bekundete er schon frühzeitig seinen Hang zur Kunst, indem er Katzen, Hunde, Pferde, Soldaten nach der Natur und Karrikaturen zeichnete. Mit vierzehn Jahren bezog er das Polytechnikum zu München und als Sechszehnjähriger die dortige Kunstakademie, auf welcher er bis 1856 studirte. Er hatte sich schon selbstständig als Zeichner für die »Fliegenden Blätter« und die

»Münchener Bilderbogen« versucht, als er in das Atelier Pilotys trat, um sich dort in der Maltechnik auszubilden. Sein ungebundenes Wesen liess ihn jedoch nicht lange im Atelier des Meisters verweilen. Er fühlte sich am wohlsten im unmittelbaren Verkehr mit seinen Modellen, welche er gern in Wirthshäusern, am Thor und an der Landstrasse aufsuchte und denen er mit urwüchsiger Kraft beim Bierkruge Bescheid that. Piloty nahm dem Naturmenschen seinen Freiheitsdrang nicht übel. Im Gegentheil wusste er dessen eigenthümliche Begabung so hoch zu schätzen, dass er später eifrig seine Anstellung als Lehrer an der Münchener Akademie betrieb. Seit 1867 begann Diez eine umfangreiche Thätigkeit als Zeichner mit einer Reihe von Illustrationen zu Schillers »Geschichte des dreissigjährigen Krieges« und offenbarte schon in ihnen, trotz einer gewissen Abhängigkeit von Wouwerman, seinem nächsten Vorbilde, eine Fülle von Geist und Originalität, welche damals in der Schule Pilotys noch etwas seltenes waren. Die Figuren waren flott und lebendig gezeichnet und verriethen in ihrer Kostümirung eingehende, kulturgeschichtliche Studien, welche Diez im Verlaufe seines Schaffens stets zu erweitern bestrebt war. Auch später war er vielfach als Illustrator thätig und wusste unter dem Heer von Münchener Künstlern, welchen der deutsche Buchverlag seit länger als zwei Jahrzehnten eine schier unversiegbare Erwerbsquelle offen hält, immer eine hervorragende Stellung zu behaupten. Seiner Individualität angemessen, welche auf das lebhafte, dramatisch Erregte gerichtet ist, sind es vorzugsweise Gefechtsszenen und Schilderungen des wilden Reiterlebens aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die er mit sicherem, scharf charakterisirendem Stift festzuhalten weiss. Diesen Reichthum dramatischen Lebens, diese ans Fieberhafte grenzende Nervosität, welche auch die winzigsten seiner Figuren durchzuckt, bildet die ursprüngliche Seite seines Schaffens, das sonst unter dem Einflusse der niederländischen Kleinmeister steht. Dem Bestreben, auf kleinem Raume möglichst viel Leben, Bewegung und Reichthum des Kolorits zu entfalten, ist wohl auch die scheinbare Skizzenhaftigkeit von manchen seiner Gemälde und Zeichnungen beizumessen, welche, obwohl mit höchster Virtuosität hingeschrieben, dennoch ein gründliches Studium, scharfe Beobachtungen und solide Kenntnisse zur Voraussetzung haben. Die Figuren seiner kleinen Bilder führt Diez mit einer oft an Meissonier erinnernden Sorgfalt ungemein farbig aus, setzt sie aber gegen einen skizzenhaften schummrigen Hintergrund ab, der gewöhnlich von einem graublauen oder einem feinen Silbertone beherrscht wird, welcher seine Reflexe auf die Figuren wirft, die gelegentlich auch von der grauen Fluth allzusehr überlaufen werden. Meist entsteht aber ein sehr pikanter Kon-

trast, ein Farbenspiel von angenehmer Wirkung, welches am reichsten und harmonievollsten auf dem »Picknick im Freien« (1880, Berliner Nationalgalerie), einem Waldfest mit zahlreichen Herrn und Damen in Kostümen des 17. Jahrhunderts, entfaltet ist. Das bunte Treiben des dreissigjährigen Krieges, das Soldaten- und Bauernleben des 16. und 17. Jahrhunderts sind des Künstlers Lieblingsgebiete. Die Bilder aus den siebenziger Jahren, die »Marodeurs«, der »Hinterhalt«, der »Halt im Dorfe«, »bei der Marketenderin«, »Uebergang über den Bach«, »Heimkehr von der Jagd« und »Bayerischer Pferdemarkt«, fesselten weniger durch das Gegenständliche des Vorgangs als durch die originelle, zeichnerische und malerische Charakteristik der Figuren und die frappirende Wirkung des Gesammttons. Bisweilen verstieg sich die Keckheit des Diezschen Pinsels zu einer schattenhaften Flüchtigkeit, welche seinen Gemälden ein hieroglyphisches Aussehen gab. So malte er einmal zwei berittene Buschklepper, welche in der Abenddämmerung auf grüner Heide einen beleibten Wanderer aufgegriffen haben und ihn einen Gewaltmarsch zwischen ihren trabenden Pferden machen lassen, so schummerig, dass es schwer hielt, die Einzelnheiten in dem grauen Gemisch von Körperlichem und Unkörperlichem zu entziffern. Noch verschwommener und skizzenhafter sind die zahlreichen Zeichnungen behandelt, welche Diez zu Scherrs »Germania« beigesteuert hat. Sie sehen in ihrer Ausführung durch den Holzschnitt wie die Probeabdrücke von einer radirten Platte aus, welche der Künstler behufs erster Orientirung gemacht hat. Seit dem Ende der siebenziger Jahre hat sich Diez von dieser zerfahrenen Manier wieder frei gemacht und fortan nach einer mehr plastischen Modellirung und stärkeren Betonung der Lokalfarben gestrebt. Eine Plünderungsszene aus dem 16. Jahrhundert, »Excellenz auf Reisen« (1872), der Gang und die Rückkehr von der Kirchweih (1885), zwei Bauernstücke, welche an toller Lebendigkeit und ausgelassenem Humor alle ähnlichen Kirmesszenen von Teniers, Brouwer und Ostade übertreffen, das »Verhör«, welches Stegreifritter des 16. Jahrhunderts mit einem abgefangenen Bauern anstellen, das schon erwähnte »Waldfest« und vor allem die »Anbetung der Hirten« bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens. Letzteres Bildchen, welches den Reiz des Rembrandtschen Helldunkels mit der Anmuth Correggios und Dürerscher Wahrheit und Tiefe der Empfindung vereinigt, trotzdem aber nicht das Gepräge kühler und berechneter Nachahmung trägt, erschien auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1883, auf welcher die Schule von Diez in ihrer Gesammtheit zum ersten Male so vielseitig und so imponirend auftrat, dass ihr Sieg über die älteren Schulen nicht mehr zweifelhaft sein konnte. Nachdem Diez schon zu Ende

der sechsziger Jahre Schüler in seiner Werkstatt aufgenommen, wurde er 1870 Hilfslehrer an der Komponirklasse der Akademie und 1872 ordentlicher Lehrer. Nachdem er später seine Lehrthätigkeit etwas eingeschränkt, bekleidet er gegenwärtig die Stelle eines Professors der Historienmalerei an der Akademie. Trotz seiner starken Subjektivität haben seine Schüler im Wesentlichen nur die koloristische Methode von ihm angenommen, sich im Uebrigen aber mit vollkommener Freiheit entwickelt, so dass sie das ganze Gebiet der Malerei vom kleinen Genre bis zur grossen Historie, vom Stillleben bis zum Portrait umspannen.

Am engsten hat sich Heinrich *Breling* (geb. 1849), sowohl in der Technik wie in der Wahl der Stoffe, an den Meister angeschlossen, nur dass er die Figuren schärfer von der landschaftlichen Umgebung trennt. Seine sauber gezeichneten und fein durchgeführten Figuren machen durch ihre porzellanartige Glätte den Eindruck von Emailmalereien; der stimmungsvolle, in der Art von Diez schummrig behandelte Hintergrund hebt diese Figürchen dann um so wirksamer hervor. Berling kleidet sie meist in die malerische Tracht des 17. Jahrhunderts oder in die der Rokokozeit, deren kokette Eleganz dieser Gattung von Feinmalerei besonders entgegen kommt. Man wird an die Dosenbildchen des vorigen Jahrhunderts erinnert, die nur nicht so keck und energisch in der Farbe sind. Einmal schilderte er den Halt einer Reisegesellschaft vor dem Wirthshause eines Dorfes, ein anderes Mal ein Verhör, welches eine Vorpostenabtheilung mit einem aufgegriffenen Bauern anstellt, dann einen Aufbruch zur Jagd, wobei stets neben den Menschen auch dem Pferde eine malerisch bedeutsame Rolle zufällt. Er weiss auch die Radirnadel mit Geist und Geschick zu führen und in seine lebendigen Kompositionen reichlichen Humor einfliessen zu lassen. Auch Wilhelm *Räuber* (geb. 1849 zu Marienwerder) behandelte anfangs das militärische Genre im engen Anschluss an seinen Lehrer. Nachdem er eine Zeit lang Schüler der Kunstakademie in Königsberg gewesen, ging er zu Anfang der siebenziger Jahre nach München, wo er unter Diez Soldaten- und Jagdszenen aus dem 17. Jahrhundert, daneben aber hauptsächlich Bildnisse malte. Mit einem »Jagdrecht« lenkte er zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Es folgten einige kleinere Genrebilder (auf Schleichwegen, Rückkehr von der Jagd) und 1883 eine figurenreiche Komposition, mit welcher er den ersten grossen Erfolg erzielte, die »Uebergabe von Warschau an den grossen Kurfürsten und den schwedischen Feldmarschall Wrangel« (1656). Hier war auf einer verhältnissmässig geringen Fläche mit kleinen Figuren mehr Leben, Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks erreicht, als auf den lebensgrossen geschicht-

lichen Darstellungen der Schüler Pilotys, und dazu gesellte sich ein auf einen feinen Grundton gestimmtes Kolorit von vollendeter Harmonie. Handelte es sich hier bei dem ceremoniellen Vorgange wesentlich um die Charakteristik und die malerische Erscheinung der Figuren, so wurde der Künstler auch später (1886) in der Schilderung des »Todes Gustav Adolfs bei Lützen« einem dramatischen Motive völlig gerecht. Die Figuren sind in etwas grösserem Maassstabe gehalten, aber von höchster Lebendigkeit. Hinter der vortrefflich komponirten Hauptgruppe, dem von hinten getroffenen Könige, auf welchen seine Begleiter entsetzt zusprengen, während ein schwedischer Hauptmann den feindlichen Kürassieroberst, der den Schuss abgegeben, vom Pferde haut, tobt das Schlachtgetümmel, der Ansturm der Pappenheimschen Kürassiere auf das schwedische Fussvolk.

Einer der ältesten Schüler von Diez ist August *Holmberg* (geboren 1851 zu München), welcher sich bis zu seinem siebenzehnten Jahre für die Plastik ausgebildet hatte und sich erst dann auf der Akademie der Malerei widmete. Schon in seinem ersten grösseren Bilde »Meinungsverschiedenheiten« (1873) gaben sich die Vorzüge zu erkennen, welche er nachmals zu grösster Virtuosität entwickeln sollte: Feinheit der Charakteristik und des malerischen Tons, der sich naturgemäss an die silbrige Grundstimmung seines Meisters anschloss. Eine Gesellschaft von sieben Herren in Rokokokostümen ist nach den Freuden eines guten Mahles beim Dessert angelangt, als zwischen zweien der Tischgenossen zum höchlichen Missvergnügen der andern ein Wortstreit ausbricht, der die ohnehin schon stark erhitzten Gemüther noch mehr in Feuer bringt. Wie die Unbetheiligten dem Streit folgen, die einen mit sichtlichem Verdruss über die Störung des Epilogs der Mahlzeit, die anderen mit schlecht verhehltem Vergnügen, einer sogar mit boshaftem Lächeln, das alles war mit einer Vielseitigkeit geschildert, welche bei der Jugend des Künstlers die besten Hoffnungen für die Zukunft erregte. Nachdem Holmberg Studienreisen durch Deutschland gemacht und 1875 nach Italien gegangen war, begab er sich 1878 im Auftrage König Ludwig II. nach Paris, wo er sich mit der Kunst des vorigen Jahrhunderts noch enger vertraut machte. Erst von da ab begann er eine ununterbrochene künstlerische Thätigkeit, die von Erfolg zu Erfolg führte. Das »Tabakskollegium Friedrich Wilhelm I.« (1879) war zwar etwas breiter gemalt und derber charakterisirt als sein erstes Bild; aber das energische, feste Kolorit war für die Schilderung soldatischer Rauhheit, welche den König und seine wackeren Paladine kennzeichnet, ganz besonders geeignet, und von stärkster Wirkung war der humoristische Kontrast, den

die beiden zierlichen Kinder des Königs, die Prinzessin Wilhelmine und der kleine Kronprinz, welche dem gestrengen Herrn Vater ihre Reverenz zu machen gekommen sind, zu den wettergebräunten, nach Herzenslust dampfenden Rittern der Tafelrunde bilden, deren Blicke mit Wohlgefallen auf den königlichen Kindern ruhen. Den seinem Talente am besten zusagenden Weg schlug Holmberg jedoch erst mit seinem nächsten Bilde, dem »entzifferten Monogramme« (1880), ein. In der Bücherei eines Klosters haben die gelehrten Patres die Bedeutung eines Monogramms in einer illuminirten Chronik gefunden und äussern ihre Freude über die glückliche Entdeckung, während ein junger, bleicher Mönch, der noch nicht weltfremd geworden ist, durch das geöffnete Fenster mit sehnsüchtigem Schmerz in die Ferne blickt. Im Gegensatz zu Grützner schilderte Holmberg von da ab auf mehreren Bildern das Leben der Mönche und Geistlichen von einer vortheilhafteren Seite, wobei ihn zugleich das malerische Problem, die Schilderung des durch kleine Fensterscheiben einfallenden Sonnenlichts in behaglich ausgestattete Innenräume, und die getreue Nachbildung aller Stoffe, Geräthe, Kleinodien, Werkzeuge u. dgl. m. unter dem Schimmer mannigfaltiger Beleuchtung reizte, ohne dass die Charakteristik der meist in eifriges Nachdenken oder in geistige Arbeit versenkten Figuren über der Kleinmalerei an Tiefe und Feinheit verlor. Alle Elemente, die aus Pieter de Hooch, dem Delftschen van der Meer, Mieris, Terborch, Netscher und Metsu abgeleitet werden konnten, fanden sich in Bildern wie der »Numismatiker«, ein Benediktiner Mönch, der antike Münzen betrachtet, der »Goldschmied«, »Am Fenster«, eine Dame in weissem Atlaskleide mit einem Buche in der Hand, »Vor dem Duell«, ein über die Zukunft nachsinnender Kavalier, der »Mandolinenspieler«, »In der Gothik«, ein italienischer Gelehrter des Mittelalters bei seinen Studien, und die »Schachpartie« zwischen einem Kardinal und einem jungen Geistlichen unter dem warmen Hauche jener geistigen Belebung zusammen, welche der moderne Künstler als neues Fluidum unter die malerischen Ueberlieferungen der Vergangenheit mischt.

Auch Ludwig *Löfftz* (geb. 1845 zu Darmstadt) folgt nach dem Beispiel seines Lehrers Diez dem Vorbilde der alten Meister. Doch ist es ihm nicht so sehr um eine augenblicklich blendende, koloristische Wirkung zu thun, als um eine feine und sorgsame Durchbildung der Körperformen, welcher er das Kolorit maassvoll unterordnet. Bis zum Jahre 1868 betrieb er noch das Tapezierhandwerk. Dann erst besuchte er die technische Hochschule seiner Vaterstadt und 1869 die Kunstschule in Nürnberg. Nach einem Jahre ging er nach München, wo er durch den

Unterricht an der Akademie und namentlich durch seine Studien unter der Leitung von Diez so schnell vorwärts kam, dass er schon 1873 für ein Bild »der Spaziergang« auf der Wiener Weltausstellung durch ein Diplom ausgezeichnet und ein Jahr darauf als Hülfslehrer an die Münchener Akademie berufen wurde. Auf der Münchener Kunstausstellung von 1876 war es ein »Orgelspielender Kardinal«, welcher die Aufmerksamkeit von neuem auf ihn lenkte, und 1879 erzielte er auf der internationalen Ausstellung mit dem Genrebilde »Geiz und Liebe« seinen ersten grossen Erfolg. Die realistische Darstellung giebt etwas anderes, als der allegorisch gefasste Titel vermuthen lässt. Es ist eine Art Shylock und Jessika, in das Christlich-germanische des 16. Jahrhunderts übersetzt und auf den ersten Blick an die bekannten Geldwechsler- und Goldwägebilder von Quentin Massys erinnernd. Bei näherer Prüfung erkennt man aber in der Charakteristik der drei Figuren noch feinere Qualitäten, welche auf Hans Holbein den Jüngeren führen. So streift der Alte fast an die Schärfe der Erasmusbildnisse, nur dass sein geistiger Ausdruck nicht so vielseitig ist, weil er unter dem Banne der einen hässlichen Leidenschaft steht, welche dem spitzen Kinn und den zusammengekniffenen, eingezogenen Mundwinkeln ihr Gepräge aufgedrückt hat. Wie bei Holbein sprechen die Hände, fünf an der Zahl, ebenso deutlich wie die Physiognomieen: zuerst die beiden dürren des Geizhalses mit den krallenartig zugespitzten Fingern und dem vom Geldzählen breitgedrückten Daumen der Rechten dann die zarten, aristokratisch langen, aber doch vollen des Mädchens, und die eine auf der Stuhllehne ruhende des Jünglings, die auch nicht viel von ernster Arbeit zu erzählen weiss und die ganz dazu angethan zu sein scheint, dass die Dukaten des Alten ihr leicht durch die Finger gleiten werden. Mit feinem künstlerischen Empfinden hat Löfftz die Ecken und Härten seiner klassischen Vorbilder abgeschliffen, und ein romantischer Zug, ein vornehmes Schönheitsgefühl zeigt, wo der moderne Künstler selbstständig einsetzt und sich über die altdeutsche Befangenheit des Geschmacks zu freierem Schwunge erhebt.

Von gleicher Vornehmheit und Gediegenheit in der Durchbildung der Formen war auch seine nächste grössere Schöpfung, eine »Pietà«, welche auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1883 erschien. In einer halbdunklen Höhle liegt der nackte, nur um die Hüften mit einem Schurze bekleidete Leichnam des Herrn, eine meisterhafte, mit edlem Maass in der Darstellung des Todes behandelte Studie nach der Natur, lang ausgestreckt auf einem weissen Linnentuche. Zu seinen Füssen kniet die ganz ihrem Schmerz hingegebene Madonna mit gesenkten Blicken und in dem Schooss gefalteten Händen. Kopf, Mund,

Kinn und der ganze übrige Körper sind in einen tiefblauen Mantel gehüllt, aus welchem nur die mattrothen Aermel des Unterkleides hervorschimmern. Wie »Geiz und Liebe« an Holbein, so schloss sich die »Pietà« in der koloristischen Behandlung an van Dyck an. Doch bewahrte Löfftz auch hier in der Tiefe und Wahrheit der Empfindung und im Adel des Stilgefühls seine Selbstständigkeit. Seitdem hat er über seiner Lehrthätigkeit als Professor der Maltechnik an der Akademie sein eigenes künstlerisches Schaffen in den Hintergrund treten lassen, wenigstens soweit man es auf öffentlichen Ausstellungen verfolgen konnte.

Die ersten glänzenden Früchte seines Unterrichts, welchem seine Schüler eine noch grössere Objectivität und ein grösseres koloristisches Wissen nachrühmen als sie Piloty besessen, zeigte sich bereits auf jener für die neuere Geschichte der Münchener Malerei bedeutsamen Ausstellung von 1883. Hier erschienen zum ersten Male die von ihm oder doch unter seinem Einfluss gebildeten Vertreter der jüngsten Generation, Claus *Meyer*, Paul *Höcker*, Heinrich *Rasch*, Conrad *Fehr*, Emil *Keyser*, Carl *Schultheiss* u. a. mit Bildern, deren koloristische Behandlung nicht mehr hinter der über Gebühr angestaunten Technik der Franzosen zurückblieb, während sie hinsichtlich der Tiefe, Wahrheit und Einfachheit der Auffassung die Schöpfungen romanischer Künstler übertrafen. Der hervorragendste von ihnen, Claus *Meyer* (geb. 1856) hatte sich von 1875—1876 auf der Kunstschule in Nürnberg und dann auf der Münchener Kunstakademie bei A. Wagner und besonders bei Löfftz weitergebildet, dessen Lehre und Beispiel ihn auf das Studium der alten Niederländer führten, welche er jedoch nicht bloss aus ihren Bildern, sondern auch auf Reisen in ihrer Heimath kennen zu lernen suchte. Im Anschluss an Pieter de Hooch, den Delftschen Jan van der Meer und andere Interieurmaler suchte er einerseits, die Kunst dieser Meister des Genres neu zu beleben und durch eine feinere Charakteristik geistig zu vertiefen, andererseits ihre malerischen Grundsätze auf Motive aus dem modernen Leben zu übertragen. Neben der eingehenderen physiognomischen Behandlung der Figuren ist die Beleuchtung, das Weben des durch die kleinen Scheiben der breiten und hohen holländischen Fenster einfallenden Lichts im geschlossenen Raume oder das Zusammenfliessen der kalten Lichtwellen mit Wolken von Tabaksrauch, das Hauptmoment, durch welches der Reiz dieser Kabinetsstücke bedingt wird. Den ersten Versuchen des Künstlers (im Quartier, die Klosterschüler, die Kannegiesser) folgte bereits 1882 unter dem Titel »holländisches Genre« ein Meisterwerk von höchster malerischer Vollendung. Man blickt in eine holländische Wohnstube, in welcher ein Ehepaar in der Tracht der ersten Hälfte des

17. Jahrhunderts an einem Tische sitzt. Während die Frau sich einer Näharbeit widmet, raucht der Mann in sorglosem Genusse des Daseins behaglich seine Pfeife. Ueber der stets jugendfrischen Wirkung, welche die Hauptwerke der altniederländischen Kabinetsmaler auf uns üben, dürfen wir nicht übersehen, dass sie dem Menschen in ihrem malerischen Organismus eine Funktion übertrugen, welche nicht viel bedeutender war als etwa diejenige eines Vorhangs, eines Teppichs, eines Möbels, eines beleuchteten Fensters. Zu einer Betonung des geistigen Elements im modernen Sinne haben es weder Pieter de Hooch und Jan van der Meer, noch Metsu und Netscher gebracht. Nur Terborch macht in seinen Bildnissen eine Ausnahme. Auf seinen Genrebildern reizt aber auch ihn die malerische Darstellung eines Atlaskleides mehr als die menschliche Physiognomie. Deshalb kommt es häufig vor, dass diese Meister ihre Figuren vom Rücken oder im verlorenen Profil zeigen. Nur dichterische Phantasie neuerer Zeit war im Stande, aus einem gleichgültigen Konversationsstücke eine novellistische Pointe wie die »väterliche Ermahnung« herauszulesen. Nach dieser Richtung konnte also ein Höheres erreicht werden, und das ist Claus Meyer in einem Grade gelungen wie bisher noch Keinem der nach gleichem Ziele Strebenden in der Schule von Diez und Löfftz. Jenem holländischen Ehepaar folgte 1883 eine Szene aus dem Arbeitsraume eines Beguinenklosters, in welchem die Schwestern, mit Nähen von Weisszeug beschäftigt, hinter einem Tische sitzen, an dessen anderer Seite die Oberin unter dem Beistande einer Schwester die fertige Arbeit prüft. Durch die Fenster fluthet ein kühles Licht auf die weissen Hauben und dunkelblauen Kleider der Beguinen, und durch eine offene Thür blickt man, ganz wie bei Pieter de Hooch, in einen Vorraum, welchen eine von draussen kommende Schwester eben durchschreitet. Mit diesem Bilde in Auffassung und malerischer Behandlung verwandt sind die »musicirenden Klosterfrauen«, während das »Rauchcollegium« (1884) und die »Würfelspieler« (1886, Berliner Nationalgalerie), bis jetzt die reifsten Werke des Künstlers, wieder in die goldene Zeit der holländischen Genremalerei, in die Mitte des 17. Jahrhunderts, zurückgreifen. Auf beiden Bildern wird die Feinheit der malerischen Wiedergabe von Stoffen, Waffen, Kleidern, Möbeln, Geräthen und der Durchbildung der Luft noch durch die Darstellung des aus den Köpfen reflektirenden geistigen Lebens übertroffen: dort die mannigfaltige Spannung und Neugier der Kneipgenossen, welche den Mittheilungen eines der ihrigen folgen, hier die leidenschaftliche, nur mühsam verhaltene Erregung, welche die Wechselfälle und der Fortgang des Spiels hervorrufen. Von den übrigen mit gleicher Delikatesse bei vorwiegend kühler, silber-

töniger Beleuchtung behandelten Bildern des Künstlers sind noch die »Spitalschwestern« (Dresdner Gemäldegalerie), ein vornehmes Ehepaar beim Mahl und ein junger Offizier zu erwähnen, der nach genossenem Frühstück seine Pfeife schmaucht.

Aehnlichen Grundsätzen malerischer Darstellung folgt ein jüngerer, in derselben Schule gebildeter Maler, Walter *Firle* (geb. 1859 zu Breslau). Er hatte bis zu seinem zwanzigsten Jahre einem kaufmännischen Beruf obgelegen, ehe er nach München gehen und sich unter Löfftz der Malerei widmen konnte. Nachdem er Studienreisen nach Venedig und Holland gemacht, fand er in letzterem Lande die Motive zu seinen ersten Bildern, den »beiden Waisen«, deren jüngere der älteren ein Schriftstück, vermuthlich ein Vermächtniss der Mutter, vorliest, und zu der figurenreichen »Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause« (1885), welche später für die Berliner Nationalgalerie angekauft wurde. In einem kahlen, nüchternen Raume, in welchen durch zwei breite Fenster mit zahlreichen Scheiben ein helles Frühlingslicht hineinfällt, stehen neun Waisenmädchen in weissen Hauben, Brusttüchern und Schürzen und dunklen Kleidern mit Notenblättern in den Händen und singen, ganz in ihre Andacht vertieft, ein geistliches Lied. Auf der andern Seite des Zimmers sitzt die Vorsteherin des Waisenhauses am Tische in einem Lehnstuhl mit gefalteten Händen und blickt sinnend vor sich hin. Hinter dem Tische steht eine Schaffnerin mit Weisszeug auf dem Arme, ihrer Befehle gewärtig. Wenn der junge Künstler bei dem stark und voll hineinfluthenden Licht auch der grauen Massen noch nicht ganz Herr geworden war und das Bild dadurch einen gar zu frostigen Ton erhalten hatte, so waren doch die grossen Figuren mit tiefem Ernst durchgeführt und trotz der leichten, auf jede Helldunkelwirkung verzichtenden Malerei so fest und sicher in den Raum hineingestellt, dass sie vollkommen körperlich wirkten. Unzweifelhaft ist Firle von der französischen Hellmalerei und ihrer durch Fritz von Uhde erfolgten Ausbildung und Beschränkung auf das richtige Maass beeinflusst worden. In dem Antlitze der alten Vorsteherin hatte er übrigens bereits einen hohen Grad von Wahrheit und Feinheit der Charakteristik erreicht. Alles Unfertige und Unzulängliche war auf seinem nächsten Bilde, der »Sonntagsschule« (1886), verschwunden. In einem kahlen, nur mit einem Bildniss des Erlösers ausgestatteten Gemach sitzen Knaben und Mädchen, dürftig gekleidete Kinder von armen Bauern und Tagelöhnern, auf strohbeflochtenen Schemeln und blicken mit gefalteten Händen andächtig zu dem vor ihnen stehenden Lehrer empor, der aus einem Buche die Grundsätze der Heilslehre vorliest. Durch die oben nahe unter der

Decke angebrachten, halbgeöffneten Fenster fällt ein kaltes Frühlingslicht in den Raum und umgiebt das Haupt des ganz seinem Berufe hingegebenen Kinderlehrers und die Köpfe seiner jugendlichen Zuhörer mit einem Schimmer, welcher dem schlichten Vorgang eine poetische Verklärung leiht. Höher noch als der trotz des grauen Grundtons ungemein fesselnde, koloristische Reiz steht die Naivetät und Mannigfaltigkeit, welche in der Charakteristik der Kinderphysiognomieen erreicht worden sind.

Hat diese Richtung bei der starken Bevorzugung eines grauen Gesammttons etwas Einseitiges, so haben dagegen einige ältere Schüler von Diez nach einer reicheren Ausbildung der koloristischen Scala gestrebt. Zugleich mit Löfftz wurde Ernst *Zimmermann* (geb. 1852 zu München) durch die internationale Ausstellung von 1879 zuerst weiteren Kreisen bekannt. Als Sohn des Genremalers Reinhard Sebastian Zimmermann (geb. 1815) war er nach einander Schüler seines Vaters, des Zeichners Alexander Strähuber und des Corneliusschülers Hermann Anschütz, bis er durch den Unterricht von Diez die Leitung zu neuen Zielen erhielt. Nachdem er mit humoristischen Genrebildern, einem Mönche, der seine Geige ausbessert, einer Seiltänzergesellschaft in einer Dorfscheune und einer Prinzessin auf der Promenade, welche von Bauern unterthänigst begrüsst wird, sowie mit Szenen aus dem Leben der Fischer am Bodensee begonnen hatte, erhob er sich 1879 zu einer ernsten Komposition in grossem Stile, dem »zwölfjährigen Christus im Tempel«, mit welchem in München der erste Versuch einer neuen, von der strengen Ueberlieferung unabhängigen Auffassung religiöser Stoffe gemacht wurde. Dem Jesusknaben sowohl wie den alten Rabbis gab er jene auf ethnographische Studien begründete Erscheinungsform, welche vornehmlich durch Eduard von Gebhardt in die moderne religiöse Malerei eingeführt worden ist. Zimmermann gerieth jedoch nicht, wie es dem Düsseldorfer Meister auf seinem »Abendmahle« begegnet ist, in eine zu niedrige und triviale Charakteristik. Um den klugen Knaben, dessen fein geschnittenes, geistig reich belebtes Angesicht mit den grossen fragenden Augen und dessen zarter, schlanker, in weisses Linnen gekleideter Körper auch koloristisch den Mittelpunkt der Komposition bilden, sind sechs bärtige Schriftgelehrte gruppirt. Der eine prüft mit sichtlicher Freude das früh zum Jüngling gereifte Kind, ein andrer ist in sinnendes Nachdenken versunken, ein dritter und vierter blicken mit wohlwollendem Lächeln auf den Kleinen herab, und der fünfte und sechste folgen mit gepannster Aufmerksamkeit seinen Worten. Ein leuchtendes Kolorit, durch alle Reize des Helldunkels unterstützt, ergiesst über die sonst so realistisch

gehaltene Komposition einen fast romantischen Zauber. Um vorwiegend koloristische Zwecke war es Zimmermann auch bei seinen späteren Darstellungen aus der christlichen Religionsgeschichte zu thun. Eine Reform der religiösen Malerei mit Ernst und Konsequenz herbeizuführen, lag nicht in seiner Absicht. Eine »Anbetung der Hirten« (1883) war ein überaus anmuthiges und liebreizendes Clairobscurstück, welches der Geist Correggios durchströmte, wenn es auch in der Charakteristik der dem Christkinde ihre Verehrung darbringenden Männer der eigenartigen Züge genug besass, und auf den »Christus und die Fischer« (1886) hatte sich der warme Goldton der Venezianer niedergelassen. Auch die Köpfe der andächtig der Worte des Heilands lauschenden Fischer haben etwas von der aufs Grosse gerichteten Formengebung Tizians, Giorgiones und Palmas; nur Christus trägt die Züge des modernen, von Strauss und Renan konstruirten Idealmenschen, des volksthümlichen Wanderlehrers, welchem alle Herzen voll Begeisterung zufliegen. Es war einem anderen als Zimmermann beschieden, einen starken, energischen Schritt vorwärts zu einer neuen Auffassung der neutestamentlichen Ueberlieferung zu thun und dadurch das fast erloschene Interesse der Gegenwart an der religiösen Malerei von neuem anzufachen. Nebenher hat Zimmermann in neuerer Zeit auch wieder humoristisch gefärbte Bilder aus dem Volks- und Kinderleben, wie den »Aufschneider«, die »böse Gans«, die »Geschäftsfreunde«, einen Wildhändler und eine Fischverkäuferin in heiterem Gespräch, und eine grosse Komposition mit mythologischen Figuren gemalt, auf welcher der »Musikunterricht« eines Knaben im Querpfeifenspiel durch einen Satyr dargestellt und die im Ton ebenso goldig und warm gehalten war wie »Christus und die Fischer«.

Für Bruno *Piglhein* (geb. 1848 zu Hamburg) ist die religiöse Malerei ebenfalls nicht das charakteristische Merkmal seiner Kunst, obwohl er mit der ergreifenden Komposition des von einem Engel getrösteten sterbenden Christus zuerst seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht und in jüngster Zeit wieder durch ein Panorama der »Kreuzigung Christi« seine Abschweifungen auf ein schlüpfriges Gebiet etwas in Vergessenheit gebracht hat. Piglhein ist ein sehr bewegliches Talent, welches nicht am Stoffe haftet, sondern seine koloristische Ausdrucksweise an möglichst verschiedenartigen Gegenständen zu erproben sucht. Sein Bildungs- und Entwicklungsgang hat etwas Sprunghaftes und Ruheloses, das sich auch in seinen künstlerischen Schöpfungen kund giebt. Er trat zunächst in das Atelier des Bildhauers Lippelt in Hamburg ein und begab sich 1846 nach Dresden, wo er sich auf der Kunstakademie und bei Schilling weiterbildete. Seine ersten plastischen Schöpfungen fielen je-

doch so sehr in das Malerische, dass er sich entschloss, die Bildhauerkunst aufzugeben und sich der Malerei zu widmen. Nach kurzem Aufenthalt in Weimar ging er 1870 nach München, wo er sich an Diez anschloss. Wenn er auch nur wenige Wochen dessen Schüler gewesen ist, so sind doch die koloristischen Eigenthümlichkeiten von Diez in Piglheins Arbeiten vorherrschend. Ausserdem haben auch Makart und Böcklin auf ihn eingewirkt. Im Anschluss an ersteren führte Piglhein in der ersten Hälfte der siebenziger Jahre eine Reihe dekorativer Arbeiten für Hamburger und Münchner Privathäuser aus wie die »von Genien bekränzten Herme«, »Tag und Nacht« und »das häusliche Glück«, ein vornehmes Ehepaar im Kreise seiner Kinder und Hausgenossen, mit der koloristischen Energie eines Frans Hals geschildert. Zu gleicher Zeit und in den späteren Jahren beschäftigte ihn eine Reihe von lebhaft bewegten Kompositionen aus dem Kreise der Bacchanten und Centauren, von denen eine unter dem Titel »Einsam«, ein Centaurenpaar am Strande, in der phantastischen Grundstimmung ganz an Böcklin erinnernd, freilich mit stärkerer, gerade nicht angenehm berührender Betonung des sinnlichen Elements, auf der Münchener internationalen Ausstellung von 1883 zu sehen war. Dieser Gruppe gehören auch die gleichfalls an Böcklin und besonders an ähnliche Kompositionen Feuerbachs gemahnende Badescene »Am Strande« und die »Idylle«, ein Kind Rücken an Rücken mit einem Hunde auf dem Badesteg sitzend, an, welche nachmals durch die Photographie und andere Nachbildungen so beliebt geworden ist, dass sich Piglhein dadurch ermuthigt fühlte, eine Reihe ähnlicher Darstellungen aus dem Leben der Kinder und Hausthiere zu malen.

Zu vollem Ausdrucke seiner Kraft erhob sich Piglheins Talent aber erst in dem 1879 ausgestellten Heiland am Kreuze (»Moritur in Deo«), in welchem auch seine plastischen Studien bei der Darstellung des mit grösster Sorgfalt und naturalistischer Strenge durchgeführten, in allen Muskeln straff angespannten, von dem höchsten Maasse des Leidens erschütterten Körpers und des in schwieriger Verkürzung erscheinenden Engels trefflich zur Geltung kamen. Doch wirken trotz allem Naturalismus in der Detailbehandlung die Tiefe, Fülle und Wahrheit der Empfindung in den Köpfen der beiden Figuren, des mit wandellosem Vertrauen zu Gott empor blickenden, opfermuthig sterbenden Erlösers und des den Todesschweiss von seiner Stirn küssenden Engels, die stimmungsvolle, auf die nahe Himmelsglorie hindeutende Beleuchtung und das tief ergreifende, von ähnlichen Bildern van Dycks beeinflusste Kolorit so vollkommen idealistisch, dass das Gemälde die erhebende und tröstende Wirkung eines Andachtsbildes erreicht. Nach diesem Erfolg auf einem

ernsten Kunstgebiete trat der Künstler plötzlich mit Pastellzeichnungen von modernen Phrynen, französischen Kokotten und ihrem männlichen Anhang auf, welchen nur scheinbar zu jenem religiösen Bilde in Widerspruch standen. Diese bunten, keck hingeworfenen Darstellungen von blasirten Dirnen, welche sich auf schwellenden Divans umherwälzen oder im extravagantesten Modekostüm mit lüsternen Blicken promeniren oder durch herausfordernde Tracht pikant wirken, diese Gecken, Roués und halb blödsinnigen Modenarren sind so lebendig, wahr und mit so geistreicher Frivolität durchgeführt, dass ihr Urheber hier ebensogut mit vollem künstlerischen Eifer und mit der seinem Schaffen eigenen Aufrichtigkeit bei der Sache gewesen ist wie bei seinen Bildern ernsteren Inhalts. An letztere hat er wieder angeknüpft, indem er nach einer voraufgegangenen Studienreise nach Palästina, wo er im Verein mit dem Architekturmaler Karl Frosch und dem Landschaftsmaler Joseph Krieger photographische Aufnahmen von Land und Leuten machte, in der Zeit vom September 1885 bis zum Mai 1886 im Auftrage eines Unternehmers für München ein grosses Panorama der Kreuzigung Christi ausführte. Um die Szene zu einem umfangreichen Schaubilde zu machen, erweiterte er das biblische Motiv zu einer ethnographischen und landschaftlichen Schilderung des damaligen Jerusalems, deren geistigen Mittelpunkt zwar der Golgathahügel mit den drei Kreuzen bildet, welche jedoch auch das lebendige Treiben der Händler und Käufer am Vorabend des jüdischen Osterfestes umspannt. Karawanen ziehen durch die felsige Einöde auf die Thore von Jerusalem zu, aus welchen das neugierige Volk bis zum Fusse des Kreuzeshügels herbeigeeilt ist, um sich an dem aufregenden Schauspiel zu weiden. In der Beherrschung der Massen wie in der Betonung und liebevollen Durchführung einzelner Gruppen und Figuren hat Piglhein seine reiche Begabung von der besten Seite gezeigt und diesen Zweig der dekorativen Malerei durch vornehme, geistvolle Auffassung veredelt.

Der Nachfolger Pilotys im Direktorate der Münchener Kunstakademie, Friedrich August von *Kaulbach* (geb. 1850 zu Hannover), hat sich ebenfalls unter dem Einfluss der von Diez begonnenen geistigen und technischen Richtung gebildet, indem er sich mit Vorliebe an die deutschen und niederländischen Meister der Renaissancezeit anschloss. Nachdem er den ersten künstlerischen Unterricht bei seinem Vater, dem Portraitmaler Friedrich Kaulbach, genossen, besuchte er kurze Zeit die Kunstschule zu Nürnberg und ging dann nach München zu Diez. Holbein und van Dyck, Rubens und Teniers wurden seine Vorbilder, und wenn sich auch bei einem derartigen Eklektizismus nicht eine starke

Individualität ausbilden konnte und bisweilen moderne Empfindsamkeit aus den Falten des Renaissancegewandes herausguckte, entwickelte Kaulbach unter dem Einflusse der alten Meister die malerische Technik zu einer Geschmeidigkeit und Vielseitigkeit, welche seine Berufung zum Akademiedirektor vollkommen begründet erscheinen lassen. Seine künstlerische Thätigkeit hat sich vorwiegend in heiteren Genrebildern, in anmuthigen Frauengestalten der Renaissancezeit und im Bildniss ergangen. Als Portraitmaler hat er in dem Bildniss seiner Schwester und demjenigen der Prinzessin Gisela von Bayern Werke geschaffen, welche hinter den besten Arbeiten van Dycks nicht zurückbleiben, und seine Genrebilder (Mutterfreude, die Lautenspielerin, Träumerei, der Spaziergang, der Maitag (in der Dresdener Galerie), das Burgfräulein mit dem Pokal) zeugen ebenfalls von gründlichem Studium der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, welchem durch tiefere Auffassung und stärkere Betonung der seelischen Stimmung noch ein neues Element beigesellt worden ist. Auch hat er sich mit Glück in der humoristischen Improvisation versucht. Sein »Schützenlis'l« ist über den ursprünglichen Zweck einer flüchtigen Dekoration hinaus eine volksthümliche Verkörperung des lustigen Münchens geworden.

* *
*

Wie auf Polen, Russen, Griechen, Ungarn und Amerikaner hat das schnelle Emporblühen der Münchener Schule durch Piloty und Diez auch auf die skandinavischen Künstler, welche sonst ihren Schwerpunkt in Düsseldorf und Paris gefunden hatten, einige Anziehungskraft geübt. Der bedeutendste unter ihnen, Karl Gustav *Hellqvist*, hat München freilich nur als ein Durchgangsstadium betrachtet. Er hat aber während seines dortigen Aufenthalts eine Reihe von Bildern gemalt, welche deutlich das Gepräge der Schule tragen. Geboren 1851 zu Kungsör in Schweden, lernte er seit 1863 bei einem Dekorationsmaler und besuchte dann die Kunstakademie in Stockholm. Dort malte er zuerst Bilder aus der schwedischen Geschichte, und ein solches war es auch, welches seinen Namen zuerst in München bekannt machte, wohin er sich 1878 begeben hatte. Jenes Bild (internationale Kunstausstellung von 1879) stellte den »schimpflichen Einzug des Bischofs Sonnanväder und des Probstes Knut in Stockholm im September 1526« dar, welche für ihren Verrath an Gustav Wasa dadurch büssen mussten, dass sie, rückwärts auf Schindmähren sitzend und von dem spottenden Volke begleitet, nach dem Richtplatz geführt wurden. Die Delinquenten waren zugleich hef-

tige Widersacher der Lutherischen Lehre, und aus der schwedischen Reformationsgeschichte entnahm Hellqvist auch später noch die Motive zu einigen seiner Historienbilder. Das genannte Bild erinnerte in seiner harten, auf jede Luftperspektive und Schattenwirkung verzichtenden Darstellungsmanier und in dem dichten Zusammendrängen von Volksmassen auf einen verhältnissmässig kleinen Raum an die archäologischen Neigungen des Antwerpener Meisters Henry Leys. Vermuthlich hat Hellqvist den Einfluss des letzteren durch die Geschichtsbilder seines Landsmanns Graf Georg von Rosen erfahren, welcher ein Schüler von Leys gewesen war und in dessen archaisirender Manier weiter schuf. In München eignete sich Hellqvist übrigens bald eine breitere und saftigere Pinselführung an, wofür schon sein nächstes historisches Gemälde, der in der Schlacht bei Bogesund verwundete »Sten Sture, der Reichsvorsteher von Schweden, stirbt auf dem Eise des Mälarsees« Zeugniss ablegte. Der Künstler beschränkte sich während seines Aufenthalts in München übrigens keineswegs auf historische Stoffe. Er malte auch Bildnisse, Landschaften aus den bayerischen Alpen und Genrebilder aus dem Volksleben wie z. B. die köstliche Humoreske »Bismarck oder Moltke?«, deren Gipsbüsten von einem herumziehenden italienischen Händler so gleichmässig verlockend präsentirt werden, dass ein alter Bauer, dem die Verlockung in einem Biergarten nahe tritt, eine schwere Wahl hat. Im Jahre 1882 siedelte Hellqvist nach Paris über, und dort bildete er sich unter dem Einfluss der modernen Strömungen der französischen Kunst, namentlich der Hellmalerei und Modellmalerei im Freien, und Munkacsys weiter aus, verfiel gelegentlich aber auch in die Uebertreibungen der Pariser Schule. Als Früchte dieser internationalen Studien des Künstlers entstanden »Luthers Ankunft auf der Wartburg«, noch an die ältere archaistische Manier streifend, die »Disputation zwischen dem Kanonikus Peter Galle und Olaus Petri, einem Schüler Luthers, zu Upsala 1524 im Beisein Gustav Wasas«, von Munkacsy beeinflusst, die sonnige Idylle »Auf der Waldbank«, ein Mönch und ein junges Mädchen im Modekostüm, das ebenfalls sehr licht gehaltene Portrait des Professors L. Thiersch im Garten, eine kolossale Gebirgslandschaft im Schnee mit einem schon halb verschneiten Mädchen, welches von Kälte und Müdigkeit überwältigt mit seinem Kinde vor einem Bildstock niedergesunken ist, die »Einschiffung der Leiche Gustav Adolfs im Hafen zu Wolgast«, bis jetzt seine reifste, im Kolorit und in der Charakteristik gediegenste Schöpfung, und die »Brandschatzung der schwedischen Hansastadt Wisby durch den dänischen König Waldemar Atterdag im Jahre 1361«, auf welchem letzteren Bilde Hellqvist jedoch

wieder in den Fehler verfallen ist, eine zu grosse Zahl von Figuren auf beschränktem Raume zusammenzuhäufen, wodurch er die Möglichkeit einer Scheidung der Massen in Haupt- und Nebenfiguren verliert. Hinter dem Streben nach koloristischen Wirkungen und der Sucht, durch technische Raffinements zu blenden, ist in Hellqvists Schaffen das geistige Element bis jetzt stark vernachlässigt worden. Es ist daher anzunehmen, dass seine technischen Vorzüge seine im Jahr 1886 erfolgte Berufung als Lehrer an die Kunstakademie zu Berlin veranlasst haben.

5. Die Erneuerung der religiösen Malerei und der Naturalismus.

Während es eine Zeit lang schien, als würde die Münchener Malerei in der realistischen Wiedergabe des sie umgebenden Lebens und in der Erneuerung der Stoffkreise und technischen Prozeduren der alten niederländischen und deutschen Meister völlig aufgehen, ohne sich an die Lösung der höchsten Aufgaben der Kunst heranzuwagen, hat sie in jüngster Zeit, damit von neuem ihre starke Lebenskraft beweisend, einen Aufschwung zu jenen Zielen genommen, welche Cornelius und den Seinigen als die edelsten galten. Freilich nicht in ihrem Sinne. Cornelius würde sich mit Entrüstung von den religiösen Gemälden der neueren Münchener Schule abwenden, und doch knüpfen sie ebenso folgerichtig und eng an die als unanfechtbare Wahrheiten anerkannten Grundsätze der modernen Malerei an, wie sich einst Cornelius an den edlen Naturalismus eines Dürer anschloss und aus demselben einen neuen Stil herausbildete. Die Münchener Malerei würde sich zu den gesunden Entwicklungsgesetzen menschlicher Dinge in Widerspruch gestellt haben, wenn sie wieder zu Cornelius zurückgekehrt wäre. Nachdem sie einmal mit voller Entschlossenheit das Malen als die eigentliche Grundlage ihrer Kunst wiedererkannt und sich, aus abstrakten Spekulationen und transszendentalen Phantasieen zur realen Wirklichkeit zurückkehrend, in das Volksthum, in welchem sie selbst wurzelt, versenkt hatte, war nur ein Fortschritt zu einer höheren Entwicklung auf der gleichen Bahn möglich. Auch innerhalb der realistischen Kunst- und Formenanschauung führen Wege zu einem neuen Idealismus, dessen Fundament die Natur ist, zu welcher jede neue Stilbildung immer zurückkehren muss.

Ein mächtiger Fortschritt hat in unserer Zeit stets etwas Revolutionäres. Der ganze Charakter der Epoche, in welcher wir leben, bringt es mit sich, dass solche Fortschritte den Stempel des Ueberhasteten und Unfertigen, des Uebertriebenen und Bizarren an sich tragen, und dass es geraumer Zeit bedarf, ehe sich der blanke Kern aus der krausen

Schaale enthüllt. So ging auch mit dem neuen Aufschwung in der religiösen Malerei der Münchener Schule die von Paris sich ausbreitende naturalistische Bewegung zusammen, eine völlige Umwälzung der bis dahin in Geltung gewesenen malerischen Grundsätze, welche, wie alles von Menschen Erdachte, Wahrheit und Irrthum, Gesundes mit Krankem, Grosses mit Kleinem mischt. Der Künstler, welcher in München als begeisterter Apostel dieser neuen Lehre aufgetreten ist und dieselbe mit beständig wachsenden Erfolgen und mit einer sich immer mehr vertiefenden, immer mehr überzeugenden Darstellungskunst vertheidigt hat, ist Fritz von *Uhde*. Dieser Begründer einer neuen malerischen Ausdrucksform, zugleich ein Zeichner von vollendeter Virtuosität, ist, wie sein Vorbild Menzel, dessen Illustrationen zum Leben Friedrichs des Grossen auf den Jüngling einen tiefen und entscheidenden Eindruck machten, kein Produkt akademischer Erziehung. Am 22. Mai 1848 zu Wolkenburg im Königreich Sachsen geboren, bezog er 1866 die Dresdener Kunstakademie. Der damals auf derselben herrschende Geist stand zu seinem auf voraussetzungslose Naturnachahmung gerichteten Anschauungen im Widerspruch, und da er seine Meinung nicht aufgeben wollte oder konnte, gab er die künstlerische Laufbahn auf und trat 1867 in das Gardereiterregiment zu Dresden, in welchem er zehn Jahre lang als Offizier, zuletzt als Rittmeister Dienste that. Wenn auch diese lange Zeit insofern nicht ganz für seine künstlerische Weiterbildung verloren war, als er sich in seinen Mussestunden in der zeichnerischen und malerischen Technik übte, so nahm er doch erst 1877, nachdem er den Militärdienst quittirt, in München die Kunst als Lebensberuf wieder auf. Es gelang ihm zwar nicht, dort in einem der Meisterateliers Aufnahme zu finden; aber schon der Aufenthalt inmitten eines vielgestaltigen Kunstlebens wirkte fördernd auf ihn. Ohne Lehrer suchte er sich durch das Studium der Niederländer, insbesondere Rembrandts, weiterzuhelfen, und als er zufällig mit Munkacsy bekannt wurde, glaubte er in ihm den richtigen Mann gefunden zu haben, mit dessen Hilfe er seine Ausbildung vollenden konnte. Im Herbst 1879 ging Uhde nach Paris, und hier wurde nicht so sehr seine übrigens nur auf wenige Wochen beschränkte Thätigkeit in Munkacsys Atelier für seine Zukunft und die Ausbildung seines malerischen Stils entscheidend, als seine Berührung mit den neueren französischen Kunstanschauungen überhaupt, die freilich erst Früchte trug, als er bereits wieder nach München zurückgekehrt war.

Seine in Paris gemalten Bilder, die »Sängerin« (1880) und die »gelehrten Hunde«, zeigen in der technischen Behandlung mit vollkommener Deutlichkeit den Einfluss Munkacsys und in der Wahl des Motivs, der

Kostümirung der Figuren, der Beleuchtung u. s. w., die Einwirkung der niederländischen Meister. Diese Bilder sowie das »Familienkonzert«, das Hauptwerk seiner ersten Periode, und die »holländische Gaststube«, welche 1881 in München gemalt wurden, wohin Uhde Ende 1880 zurückgekehrt war, bilden ein eigenthümliches Gemisch von Frans Hals, dem Delftschen Jan van der Meer, Jan Steen und Pieter de Hooch, trotz aller Nachahmung eigenthümlich dadurch, dass die Figuren sich als Resultate eifriger Modellstudien erwiesen. Die tiefe niederländische Tonart, die nicht der Natur, sondern alten Bildern abgesehene Beleuchtung und das Kostüm des 17. Jahrhunderts waren erborgt. Unter der fremden Hülle steckte aber ein triebkräftiger Keim, und dieser kam zum Durchbruch, nachdem Fritz von Uhde 1882 eine Reise nach Holland gemacht hatte. Jetzt fielen ihm die Schuppen von den Augen, jetzt wurde er »sehend« und gelangte zu der Ueberzeugung, dass die französischen Vertreter des neuen Malprinzips, welche an die Stelle der trüben, dunstigen, durch und durch unwahren Atelieratmosphäre das Modellstudium in »freier Luft« (en plein air), die vollste Unbefangenheit und »Aufrichtigkeit« (sincérité) der Natur gegenüber setzten, das Richtige erkannt hatten. Die helle, durchsichtige Luft Hollands war für Uhde ebensosehr eine Offenbarung, wie früher für die Münchener Landschaftsmaler und wie gleichzeitig und später für Claus Meyer und Walter Firle. Nur blieb Uhde nicht in der Nachahmung haften, sondern er raffte sich schnell zu völliger Selbstständigkeit empor. Ehe er jedoch an die grosse Aufgabe seines Lebens herantrat, erprobte er das neue malerische Prinzip an Studien und Genrebildern aus dem holländischen Volksleben, denen er später solche aus seiner Münchener Umgebung folgen liess. Die erste Frucht dieses radikalen Bruchs mit der Atelierüberlieferung war eine »Erinnerung aus Zandvoort«, dem Badeorte bei Amsterdam, »der Leierkastenmann kommt« (1883), in zwei verschiedenen Kompositionen. Auf der einen sieht man, wie alte und junge Frauen, Mädchen und Kinder, welche auf strohbeflochtenen Stühlen in der Dorfgasse mit allerlei häuslicher Arbeit beschäftigt sind, ihre Hantirung unterbrechen, um dem in der Ferne sichtbaren Drehorgelspieler entgegenzueilen. Das zweite Bild stellt einen späteren Moment dar: um den Leierkastenmann sind fast dieselben Frauen und Kinder versammelt, welche auf dem ersten in voller Bewegung begriffen sind. Hier lauschen jene mit fröhlichen Mienen den lustigen Weisen, während die Kleinen sich mit holländischer Gemessenheit im Tanze drehen. Das erstere Bild erschien im Pariser Salon von 1883 und behauptete sich dort neben den auf gleiche künstlerischen Anschauungen gegründeten Darstellungen aus dem Bauernleben von Bastien-Lepage,

L'Hermitte und vielen andern. (Vgl. Band I. S. 339 ff.) Das Kolorit war sogar minder stumpf, die Art der malerischen Behandlung saftiger und breiter und die Hauben, Jacken und Schürzen der Holländerinnen leuchteten noch einmal so hell.

Als Uhde sodann seine neue Darstellungsart in freier Luft und bei zerstreutem Licht auf heimische Motive übertrug, stiess er auf schroffen Widerstand. An der »Trommelübung« bayerischer Tambours (1883) und der Malerfamilie »auf dem Lande« (1884) nahm das grosse Publikum wegen der Reizlosigkeit der Gegenstände und wegen der harten Nebeneinanderstellung unerfreulicher Lokalfarben Anstoss, und auch die einsichtigere Kritik verhielt sich ablehnend, weil sie noch nicht zu erkennen vermochte, auf welches Ziel der Maler hinausstrebte. Zu einer völligen Klarheit darüber gelangte man erst allmälig. Der erste Schritt, welchen Uhde 1884 auf das eigentliche Gebiet seiner Kunst that, begegnete sogar starken Missverständnissen, weil es dem Maler noch nicht gelungen war, alle technischen Schwierigkeiten zu überwinden, welche ihm bis zur Erreichung seines künstlerischen Ideals im Wege standen. Aber wie gross auch der Sturm der Entrüstung und wie laut auch der Lärm der Bewunderung waren, die Uhdes erstes religiöses Bild »Lasset die Kindlein zu mir kommen!« (Museum zu Leipzig) hervorriefen, das eine konnte doch Niemand leugnen, dass hier ein Künstler von vollster Ehrlichkeit der Ueberzeugung und kühnem Wagemuth mit rücksichtsloser Verleugnung der Ueberlieferung an die höchsten Aufgaben christlicher Darstellungskunst herangetreten war. E. v. Gebhardt hatte, worauf wir in unserer Charakteristik der neueren Düsseldorfer Schule näher eingehen werden, an die alten niederländischen und deutschen Meister angeknüpft und lässt uns seine Darstellungen aus der evangelischen Geschichte im Spiegel der Vergangenheit, des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, schauen, indem er zugleich das malerische und zeichnerische Prinzip jener Meister annahm. Uhde führt uns ein gewaltiges Stück vorwärts. In geistvoller Auslegung des Schriftwortes: »Wo zween oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen!« versetzt er den Stifter der christlichen Religion in seiner typischen, nur realistisch umgebildeten Erscheinung unmittelbar in die Gegenwart, in die Gemeinde der Gläubigen, denen er aber nicht ein Feierkleid anzieht, wie es die Donatoren auf den Altarbildern des Mittelalters und der Renaissancezeit tragen, sondern die er aus dem Leben herausgreift, wie er sie bei ihrem Tagewerk gefunden hat. Mit einer solchen Auffassung kommt Uhde nur einem der Grundgedanken der christlichen Religion, der Gleichberechtigung aller Gemeindemitglieder vor dem göttlichen Mittler, entgegen. Er

darf also auch ein historisches Recht für sich in Anspruch nehmen. Nur hat er seine Anschauung bis jetzt zu einseitig vertheidigt, indem er den Herrn, der in Knechtsgestalt auf Erden wandelte, ausschliesslich den »Knechten« in der gegenwärtigen Auffassung des Wortes, den Mühseligen und Beladenen, den »Enterbten« beigesellt hat, obwohl diese letzteren, soweit es sich um die sozialdemokratische Erscheinungsform derselben handelt, von Christus am wenigsten wissen wollen. Andrerseits mag auch die Abneigung der Naturalisten gegen die triviale Schönfärberei des manierirten Idealismus Uhde veranlasst haben, seine Modelle in Volksklassen aufzusuchen, in welchen die ursprüngliche Anmuth der natürlichen Bildung durch die Noth des Lebens und die daraus entsprossene Verwahrlosung und Vernachlässigung zum Rohen und Hässlichen herabgedrückt worden ist. Nur in der Darstellung junger Kinder kommt die Mitgift der Natur noch zum Durchbruch. Uhdes Erstlingswerk auf diesem Gebiete, »Christus und die Kinder«, offenbar das Vorbild zu Firles »Dorfschule«, ist reich an anmuthigen, mit herziger Naivetät aufgefassten Kinderfiguren, welche dem Heiland, je nach ihrem Alter und ihrer geistigen Entwicklung, schüchtern, zutraulich oder bereits mit verständnissvoller Andacht nahen. Ein müder, bestaubter Wanderer ist Christus von der Landstrasse in die Stube eines Bauern getreten und hat auf einem Stuhle Platz genommen, dem besten des dürftigen Gemachs. Durch die Fenster dringt das kalte Licht eines Frühlingstages, so dass die Figuren von hinten beleuchtet werden, was auch auf den späteren Bildern Uhdes der Fall ist. Durch diese Art der Beleuchtung erreicht es der Künstler, dass der Raum wirklich von Licht und Luft durchflossen erscheint und dass die Figuren vollkommen körperlich wirken. Auf dem ersten Bilde machten sie freilich noch den Eindruck, als ob sie mit Mehlstaub überschüttet worden wären. Aber schon auf dem nächsten »Komm Herr Jesu, sei unser Gast!« (1884, in der Berliner Nationalgalerie) war diese Unbehülflichkeit der Technik, welche die übergrosse Lichtfülle noch nicht bewältigen konnte, überwunden. Hier ist der Heiland, wieder dieselbe hohe, schmächtige Figur in lang herabfliessender, schmutzigblauer Tunika, die symbolische Einladung des Tischgebets durch seine Gegenwart verwirklichend, in die niedrige Stube eines armen Handwerkers getreten, an dessen Tisch schon sieben Personen, die Eltern, die Frau und vier Kinder versammelt sind. Uhde hat durchaus nicht die Absicht, das Christenthum rationalistisch zu verwässern und dem Mittler die göttliche Eigenschaft abzustreifen. Ueber dem Haupte Christi schwebt der Nimbus und, obwohl dieser auf den »Jüngern von Emmaus« (1885), auf dem »Abendmahl« (1886) und auf der »Bergpredigt« (1887) fehlt,

ist doch die Gestalt des Erlösers durch die Beleuchtung und den Adel der geistigen Auffassung auch auf diesen Bildern so scharf von ihrer Umgebung geschieden worden, dass an dem religiösen Ernst des Malers kein Zweifel entstehen kann. Da jede dieser Schöpfungen einen Schritt aufwärts bezeichnet, zu immer grösserer Energie und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, zu einer beständig wachsenden Kraft der malerischen Behandlung, kann der Streit über die Berechtigung der Uhdeschen Auslegung biblischer Ueberlieferungen nur noch das Gegenständliche treffen. »Christus und die Jünger von Emmaus« sind, soweit es sich wenigstens um die Umgebung und das Beiwerk handelt, in die moderne Wirklichkeit übertragen. Nur die Tracht der beiden Jünger ist so unbestimmt, dass sie ebensogut der Vergangenheit wie der Gegenwart angehören kann. In der Darstellung des »Abendmahls« hat Uhde nicht die äusserste Consequenz aus seiner neuen Auffassung der evangelischen Heilslehre gezogen. Die Jünger erscheinen in jener einfachen, mittelalterlichen Tracht, welche aus einem langen, um die Hüften gegürteten Rock und einem Mantel besteht und die auch Eduard von Gebhardt auf seinen religiösen Gemälden anwendet. Wenn des letzteren »Abendmahl« auch auf Uhde eingewirkt haben mag, so hat dieser doch auf jede seiner Figuren einen starken Accent der Originalität gelegt, und es ist ihm gelungen, neben Leonardo da Vinci und E. v. Gebhardt eine neue, selbstständige Auffassung des Vorgangs zu begründen.

Das Beispiel und die Erfolge Uhdes sind nicht bloss auf jüngere Münchener Künstler, sondern auch auf die neueste deutsche Malerei ausserhalb Münchens von Einfluss gewesen. Auch in Deutschland ist eine Schule von Malern im Aufblühen begriffen, welche im Gegensatz zur »Asphaltmalerei« der früheren Zeit die Hellmalerei als das Heil aller Kunst verkünden und damit naturalistische Bestrebungen in Verbindung bringen. Indessen sind diese Hellmaler und Naturalisten, welche ihre Studien »in freier Luft« machen und für ihre figürlichen Darstellungen aus dem täglichen Leben gern einen naturgrossen Maassstab wählen, zur Zeit, wo wir diese Darstellung zum Abschluss bringen, noch in so starker Gährung begriffen, dass wir auf eine Würdigung ihrer Theorie, in der sich Wahrheit mit Irrthum mischt, verzichten müssen.

6. Die neuere Landschaftsmalerei in München.

Als denjenigen Landschaftsmaler, welcher den Uebergang von der romantischen und stilisirten Landschaft zu dem modernen landschaftlichen Stimmungsbilde vermittelt, haben wir oben (S. 18) Christian

Morgenstern genannt. Im Jahre 1805 zu Hamburg geboren, war er nach Ueberwindung verschiedener Vorstufen als Lithograph und Formschneider und nach Studien auf der Kopenhagener Kunstakademie und nach der norwegischen Natur 1829 nach München gekommen, wo er anfangs zwar noch unter dem Einflusse Rottmanns im romantischen Stile Alpenbilder malte, bald aber, als der erste unter den Münchenern, die Flachlandschaft in der Umgebung der Hauptstadt und das Gebiet der bayerischen Seen auszubeuten begann, wobei er immer mehr den Nachdruck auf die Stimmung und auf die Mitwirkung von Luft und Licht legte. Wiederholte Studienreisen nach Norddeutschland und Helgoland erweiterten den Kreis seiner Stoffe und steigerten seine Fertigkeit in der feinen Durchbildung der Lufttöne. Er bevorzugte die Mondscheinstimmung und wurde hierin für eine Anzahl der späteren Landschaftsmaler vorbildlich. Nach einer ergebnissreichen Thätigkeit starb er 1867. Zu seinen Schülern gehören sein Sohn Ernst *Morgenstern* (geb. 1847), welcher in der poesievollen Art des Vaters Motive vom Starnberger See, aus Dachau und andern Gegenden Oberbayerns behandelt, und Wilhelm *Xylander* aus Kopenhagen (geb. 1840), welcher seit 1860 bei Morgenstern seine Studien begann, sich dann 1862—1868 in seiner Vaterstadt aufhielt und 1868 wieder nach München zurückkehrte. Er ist Marinemaler und wählt mit Vorliebe die Mondscheinstimmung. Seine Strand- und Kanalbilder, deren Motive theils der Nordseeküste, theils dem Starnberger See entlehnt sind, verbinden eine flüssige, koloristische Behandlung mit poetischer Auffassung. Die von Morgenstern begonnenen Bestrebungen wurden erst von Eduard *Schleich* (1812—1874) zu voller Reife gebracht. Wie er selbst gleichaltrige und ältere Genossen beeinflusste und ihren Stil nach der naturalistischen Seite umbildete, so wirkt seine eigenthümliche Auffassung, in welcher eine poetische Stimmung von tief in die Seele des Naturganzen eindringender Gewalt mit einer die feinsten Regungen der Atmosphäre und die zartesten Abstufungen des Lichts beherrschenden koloristischen Virtuosität zusammenfliessen, in der gegenwärtig blühenden Landschafterschule bestimmend nach. Auch er gehört zu denen, welche auf der Münchener Akademie keine Förderung fanden und deshalb als angeblich talentlos bei Seite geschoben wurden. Er bildete sich anfangs auf eigene Hand durch Studienreisen, schloss sich dann an Morgenstern und Rottmann an und malte Partieen aus den bayerischen Alpen. Erst ein tieferes Eindringen in die niederländischen Landschaftsmaler, in Ruisdael und van Goyen, brachte ihn auf den seiner Begabung zusagenden Weg. Von ersterem übernahm er den tiefen Ernst, die schwermüthige Naturbetrachtung, welche seiner eigenen Gemüthsstimmung entgegen kam. Durch

van Goyen lernte er das malerische Zusammenwirken von Sonnenlicht, Luft, Wasser und Terrain kennen, sowie die Flüssigkeit und Durchsichtigkeit, zu welcher die koloristische Behandlung eines Naturausschnittes gebracht werden kann. Aber weit entfernt, dem einen oder dem andern nachzuahmen, brachte er die gewonnene Erkenntniss an völlig neuen oder doch neu aufgefassten Motiven zur Geltung. Obwohl er auch Studienreisen nach Belgien, Holland und Frankreich gemacht und gelegentlich auch Strandbilder von der Nordsee (Scheveningen) und Partieen aus Nordfrankreich (Mondnacht in der Normandie) gemalt hat, waren die Umgebung Münchens und die Ebenen Oberbayerns sein Hauptstudienfeld. Die Isargegenden und das Dachauer Moos boten ihm zahlreiche Motive, an denen er die Magie seines Lichtspiels erproben konnte. Er bevorzugte Herbst-, Regen- und Mondscheinstimmung, wobei er braune, graue und bläuliche Töne zu einer feinen Harmonie zusammenstimmte. Bisweilen wurde aus der Elegie auch ein Drama, und er zeigte das Moor, nachdem der Wind darüber hinweggefegt und droben am Himmel die grauen Regenwolken in flatternde Fetzen zerrissen hatte, so dass ein fahler Lichtschein auf das nasse Erdreich und die kahlen Bäume fiel. Sein gleichnamiger Sohn setzt mit nicht geringerem technischen Geschick die Kunst des Vaters so würdig fort, dass er ihm in einigen seiner Herbst- und Mondscheinlandschaften fast gleichgekommen ist.

Mit Eduard Schleich eng befreundet war der Thier- und Landschaftsmaler Friedrich *Voltz* (1817—1886), der sich auch in seiner malerischen Auffassung an den älteren Freund anschloss. Er hatte den ersten Unterricht von seinem Vater, dem Maler und Kupferstecher Johann Michael Voltz in Nördlingen, erhalten, war dann nach München gegangen, fand aber auf der dortigen Akademie gleichfalls keine Förderung seiner Bestrebungen. Er bildete sich nun durch das Studium der Niederländer in der Pinakothek und an der Natur, welche er in den bayerischen Alpen aufsuchte. Bis zu Ende der dreissiger Jahre malte er vorzugsweise Hochgebirgslandschaften, dann aber reizte ihn mehr das flache Land mit seinen Viehweiden. Rinder und Pferde, Ziegen und Schafe traten mehr und mehr in den Vordergrund seiner Gemälde. Das Rindvieh auf der Weide und an der Tränke wurde der Hauptgegenstand seines Studiums. Doch verlor die Landschaft darüber nicht ihr charakteristisches Gepräge. Eine Reise nach Belgien und Holland (1846), wo er mit den dortigen Thiermalern der neueren Schule bekannt wurde, brachte ihn wiederum ein Stück vorwärts. Die völlige Reife seiner malerischen Darstellung erfolgte aber erst im Umgang mit Morgenstern, Spitzweg, Piloty und Schleich. Wie letzterer legte er von jetzt ab den

Hauptton auf die Beleuchtung und die Stimmung bei feuchter Luft, gerieth aber dabei nicht in die trübe Melancholie seines Freundes. Eine Heerde glatten Rindviehs, die am Ufer eines Flusses, am flachen Gestade eines Sees weidet oder zur Tränke geht, ein dichter Laubwald im Hintergrunde und ein sonniger Himmel, von welchem sich eben die letzten, blaugrauen Regenwolken verziehen — das ist die gewöhnliche Physiognomie seiner bald auf einen warmen Goldton, bald auf eine kühle silberige Tonart gestimmten, an einem eigenthümlichen langgestreckten Querformat kenntlichen Bilder, deren Motive den Ufern des Starnberger Sees und den Isargegenden entlehnt sind.

Nach dem Tode Schleichs wurde Adolf *Lier* (1826—1882), der, ohne dessen Schüler gewesen zu sein, doch in gleicher Richtung das Stimmungsbild kultivirte, das Haupt der Münchener Landschafterschule. Ursprünglich Architekt, widmete er sich erst seit 1851 in München der Malerei unter dem Landschaftsmaler Richard *Zimmermann* (1820—1875), der sich bei seinem älteren Bruder Albert und Ludwig Richter gebildet hatte und Landschaften in romantischer Auffassung und mit Thierstaffage in der Art Berchems malte. Die ersten Landschaften Liers, deutsche Städte- und Dorfbilder, trugen denn auch in ihrer liebevollen Detaillirung das Gepräge jener naiven Romantik, die sich in ähnlichen Ansichten Ludwig Richters zeigt. Erst eine im Jahre 1864 unternommene Reise nach Paris — eine frühere war ohne Einfluss geblieben — führte den Umschwung zu einer anderen Naturanschauung herbei. Jules Dupré, der Meister des »Paysage intime«, wurde sein Lehrer, unter dessen Leitung er längere Zeit arbeitete. 1865 ging er von Frankreich nach England und kehrte dann nach München zurück, wo er seinen Wohnsitz nahm und mit einer »Abendlandschaft aus Mecklenburg« seinen ersten Erfolg in der neuen Richtung erzielte. Er erprobte nunmehr die gewonnenen koloristischen Fähigkeiten an Motiven aus der Umgebung von München, Schleissheim und Dachau, die er mit Vorliebe bei Mondschein-, Regen- oder Abendstimmung, im Frühjahr oder Herbst, behandelte. Bei gemeinsamer Grundstimmung des Empfindungslebens ist er im Kolorit und in den Beleuchtungseffekten reicher und vielseitiger als Schleich. Das melancholische Element tritt minder absichtlich in den Vordergrund und zeigt sich mehr als zufälliges Attribut, welches aus dem landschaftlichen Motiv herausgewachsen, nicht in dasselbe hineingetragen worden ist. Er lässt gern die Strahlen der untergehenden Sonne sich in einem stillen Gewässer, in einem von Bäumen umgebenen Sumpfe oder in einer durch kürzlichen Regenschauer entstandenen Lache spiegeln, oder das Abendroth erglänzt auf Schnee und Eis oder das Licht der Mittagssonne kämpft

mit dem Staube der Landstrasse, durch welche eine Schafheerde vorwärts dringt. Der charaktervollen Durchbildung der Erdoberfläche entspricht eine bis in die feinsten Einzelnheiten gehende Individualisirung der atmosphärischen Erscheinungen, der Wolkenbildungen und der Lufttöne, in welchen Liers koloristische Virtuosität ganz besonders glänzende Wirkungen erreichte. Eine »Kanallandschaft bei Schleissheim«, die »Heimkehr der Landleute am Abend auf der Landstrasse bei Pang«, »Landstrasse bei München im Regen«, »Abend an der Isar« (Berliner Nationalgalerie), »Herbstlandschaft am Abend mit heimkehrender Heerde«, »Moorgegend von Giggenhausen«, »Teich an der Landstrasse bei Pang«, »Freisinger Moor bei Dachau« bei aufsteigendem Nebel mit Wildstaffage sind Liers Hauptbilder, welche trotz der Einfachheit der Motive und der durchaus naturalistischen Behandlung von grösstem poetischen Reize sind.

Die Schule Liers wird vornehmlich durch *Baisch*, *Schönleber* und Joseph *Wenglein* vertreten, von denen sich letzterer (geb. 1845) am engsten an seinen Lehrer angeschlossen hat, namentlich in der Wahl seiner Motive, welche zunächst dem Isarlauf und der oberbayerischen Hochebene entnommen sind; durch diese Beschränkung auf ein abgegrenztes Gebiet ist es ihm gelungen, in die Eigenthümlichkeiten dieser Gegenden, in welchen die Sonne zur Frühjahrs-, Spätsommer- und Herbsteszeit einen beständigen Kampf mit den aus Wiesen, Mooren und Flussthälern aufsteigenden Wasserdünsten führt, wodurch die Atmosphäre mit einem durchsichtigen, silbergrauen Nebel erfüllt wird, der die harten Linien abstumpft oder leicht verschleiert, tief einzudringen und selbst kahlen, reizlosen Partieen durch die Mannigfaltigkeit der grauen, gelben und bräunlichen Töne koloristische Reize abzugewinnen. Eine »Partie aus einem oberbayerischen Hochmoor«, das »Isarbett zwischen Tölz und Lenggries«, die »Kalksteinsammlerinnen im Isarbett bei Tölz« und »Kalköfen an der Isar« sind Wengleins reifste Schöpfungen, welche, in den Motiven noch einfacher als die Landschaften Liers, ausschliesslich auf koloristische Wirkungen innerhalb einer begrenzten Farbenskala gegründet sind. Ist auch der Grundton seiner Stimmung trüb, so fehlt es seinen Bildern doch nicht an ernster Grossartigkeit der Auffassung. Hermann *Baisch* (geb. 1846 zu Dresden), ein Schüler der Stuttgarter Kunstschule, machte 1868 eine Studienreise nach Paris, wo er besonders durch die holländischen Meister, durch Th. Rousseau und Dupré angezogen wurde. Als er 1869 nach München kam, war er demnach genügend vorbereitet, um in Lier den Lehrer zu finden, welcher seiner Eigenart am meisten entgegen kam. Anfangs behandelte er, den Ueberlieferungen der Schule gemäss, nur Partieen aus der oberbayerischen Hochebene, welche er mit weidendem

oder ruhendem Rindvieh belebte. Seitdem er 1873 eine Reise nach Holland gemacht, wohin er später mehrfach zurückkehrte, verlegte er den Schwerpunkt seines Schaffens in die holländischen Kanal- und Flusslandschaften mit ihren reichen Viehweiden, die er gern bei leicht bewölktem Himmel darstellt, so dass alle Lokalfarben bei feiner Zusammenstimmung voll und saftig zur Geltung kommen. Ein klarer Silberton giebt gewöhnlich die Grundstimmung für seine Landschaften ab, unter denen der »Weidenbach«, »Frühlingsmorgen«, »Anger mit weidendem Vieh bei Morgenbeleuchtung«, »Dünenlandschaft«, »Eine im Regen am Kanal hinziehende Heerde«, »Mühle bei Mondschein« (1878, Staatsgalerie zu Stuttgart), »Waldinneres im Herbst«, »An der Tränke«, »Spätsommer«, »Bei Dordrecht zur Ebbezeit« (1884, Berliner Nationalgalerie) und »Sommerabend bei Rotterdam« die hervorragendsten sind. Seit 1882 ist Baisch als Lehrer an der Kunstschule in Karlsruhe thätig. Er hat sich auch in der Marinemalerei versucht, in welcher ihn jedoch Gustav *Schönleber* (geb. 1852 zu Bietigheim in Württemberg) übertrifft. Dem magischen Spiele des Lichts auf der ruhigen Meeresfläche weiss er mit grösster Zartheit und Feinheit des Pinsels in allen Abstufungen des Tones gerecht zu werden, mag er eine weite Fläche ganz mit Sonnen- oder Mondeslicht überziehen oder nur einzelne Lichtstrahlen auf der leicht gekräuselten Fluth tanzen lassen. Er sucht seine Stoffe meist an der holländischen und belgischen Küste, in den Städten an der Ostsee und in den Lagunen Venedigs, deren Bevölkerung er als malerische Staffage in seine koloristisch äusserst wirksamen Gemälde hineinzieht. Bilder wie der »Fischmarkt in Danzig,« die »Ansicht von Venedig«, »Rotterdam«, der »Hafen von Ostende«, der »Hafen von Genua«, »Holländisches Dorf«, der »Hafen von Dieppe«, »Aus einer schwäbischen Reichsstadt«, »Frühjahr in Schwaben«, »Hochwasser am Neckar« und »Abend in Dordrecht« bezeichnen den Umkreis seines Schaffens, welches sich auch auf die Binnenlandschaft erstreckt. Im Gegensatz zu Baisch bevorzugt er als Gesammtstimmung mehr einen warmen Goldton. Auch in Radirungen und Zeichnungen für den Holzschnitt bekundet Schönleber ein feines Gefühl für koloristische Wirkungen bei sorgsamer Ausführung der Details. In verwandter Richtung, nur mit Beschränkung auf Venedig, die Lagunen und Chioggia, ist Ludwig *Dill* (geb. 1848 zu Gernsbach in Baden) thätig. Ursprünglich Ingenieur und Architekt, dann Illustrator, widmete er sich erst seit 1878 der Malerei in München im Anschluss an die dortigen Vertreter der Stimmungslandschaft. Seine breit und energisch mit voller Leuchtkraft der Farben behandelten Gemälde (Venezianischer Kanal in der Staatsgalerie zu Stuttgart, Venezianische Marine in der Galerie zu

Mannheim, Ebbe in den Lagunen, Lagunendorf, Venezianisches Fischerboot) sind von so hoher technischer Vollendung, dass sie in keinem Zuge verrathen, dass ihr Urheber erst spät zur Malerei gelangt ist. Nur wenn Dill einen zu grossen Maassstab wählt, geräth er in dekorative Leere und oberflächliche Breite. Dagegen weiss Karl *Heffner* (geb. 1849 zu Würzburg), welcher sich im Anschluss an Lier und den einer gleichen Richtung angehörigen, besonders in Winter- und Mondscheinlandschaften ausgezeichneten Adolf *Stademann* (geb. 1824) und später nach Rousseau, Troyon, Corot und andern Meistern des französischen Paysage intime gebildet hat, auch grosse Flächen durch feine koloristische Durchbildung gleichmässig zu beleben. Er wählt seine Motive theils aus Wales und der wald- und wasserreichen Umgebung von Schloss Windsor, theils aus dem von Malern selten aufgesuchten Abschnitt der Campagna, der sich westlich von Rom bis nach Ostia erstreckt, und bevorzugt Frühjahrs- und Herbstesstimmung. In seinen mit feinem poetischen, bisweilen an das Melancholische streifenden Gefühl ausgeführten Landschaften gipfelt die koloristische Virtuosität der neueren Münchener Landschaftsmalerei.

Eine vereinzelte Stellung innerhalb derselben nimmt Ludwig *Willroider* (geb. 1845 zu Villach) ein. Schüler seines in Düsseldorf ansässigen Bruders Josef, bildete er sich vorzugsweise durch Naturstudien in den österreichischen und bayerischen Gebirgen. Von der ernst und erhaben aufgefassten Darstellung eines bestimmten Naturmotivs ausgehend, erhob er sich zu Landschaften, welche eine neue historische oder heroische Gattung bilden, die sich enger an die Natur anschliesst, als es die Stilisten der Form zu thun gewohnt waren. Ein »Waldbrand« (1879) war das Erstlingsbild auf diesem Gebiete, dem sich 1883 der »Dies irae«, eine dunkle, von einem Gewittersturm durchbrauste Landschaft mit dem ewigen Juden, und 1886 die Darstellung einer sich weit ausdehnenden Hochebene beim Hereinbrechen der Sintflut anschlossen. Doch behandelte er auch einfachere Motive aus deutschen Eichenwäldern, aus Kärnthen und von der Riviera, ohne historische Staffage und Bedeutung, aber mit steter Richtung auf das Grosse und Erhabene.

* * *

In der obigen Schilderung des Entwicklungsganges der Münchener Malerei hat eine Anzahl von Künstlern keinen Platz finden können, weil sie keiner der herrschenden Richtungen oder durchgehenden Strömungen angehörten oder sich doch nur lose an die eine oder die andere anschlossen. Gleichwohl können sie nicht übergangen werden, weil ihre Werke für eine gewisse Zeit wirksam waren und einzelne derselben auch dem Geiste

der Gegenwart nicht allzu fremd geworden sind. Zunächst sind einige Maler zu nennen, welche sich vorzugsweise in der religiösen Malerei ausgezeichnet haben. Ludwig *Thiersch* (geb. 1825), der sich anfangs unter Schwanthaler der Plastik und dann bei H. Hess, Schnorr und Schorn der Malerei widmete, wurde im Beginn seiner Laufbahn wegen seines reichen Farbensinns gerühmt, wegen seiner nicht hinlänglich strengen Zeichnung getadelt. Die geschichtliche Entwicklung der neueren Malerei hat das Verhältniss jetzt umgekehrt. An seinen letzten Bildern hebt man die Gewissenhaftigkeit und Reinheit der Zeichnung hervor und missbilligt das flaue, schwächliche Kolorit. Seit dem Anfang der Fünfziger Jahre entfaltete er eine sehr ausgedehnte Thätigkeit als Freskomaler. Zahlreiche katholische, griechische und protestantische Kirchen in Athen, Petersburg, Wien und an anderen Orten hat er mit Wandgemälden geschmückt und daneben eine Reihe von religiösen, geschichtlichen und mythologischen Staffeleibildern gemalt, unter denen »Die Predigt Pauli auf dem Areopag zu Athen« (1866), »Alarich in Athen« (1879) und die »Kreuztragung Christi« (1885) hervorzuheben sind. Eine scharf ausgeprägte Individualität spricht aus diesen Bildern nicht, und auch im Kolorit sind sie ein Mittelding zwischen den matten Tönen der Freskotechnik und den kräftigen Darstellungsmitteln der Oelmalerei. Andreas *Müller* (geb. 1830) ist ein Schüler von Moritz v. Schwind. Auch er hat es trotz umfangreicher Thätigkeit nicht zu einer Individualität gebracht, und obwohl er Professor der kirchlichen Kunst an der Akademie ist, hat er auch durch sein Lehramt seiner Richtung keine Geltung verschaffen können. Eine wohldurchdachte, abgerundete Komposition, sorgfältige Zeichnung und Modellirung und ein Streben nach Anmuth und schlichter Empfindung sind die Hauptvorzüge seiner geschichtlichen Oelbilder wie seiner religiösen Fresken und seiner Cartons für Glasgemälde. Unter den ersteren sind zwei Bilder für das Maximilianeum in München, »Alexander der Grosse in Susa« und »Einzug Mohammeds in Mekka« hervorzuheben. — Erich *Correns* aus Köln (1820—1877), ein Schüler der Münchener Akademie, hat sowohl als Portraitmaler wie durch anmuthige religiöse Bilder, Madonnen und heilige Familien, wegen sorgsamer Durchbildung der Formen und zarter Auffassung Beifall gefunden. Fehlt diesen Malern auch eine scharf ausgeprägte Eigenart, so erheben sie sich durch die Vornehmheit und den Ernst künstlerischen Empfindens doch weit über die Schaar der »Heiligenmaler«, welche den Bedarf für die Kirchen des Landes befriedigen.

Zu den Bildern für das Maximilianeum in München hat auch der bereits oben erwähnte Arthur von *Ramberg* (geb. 1819 zu Wien, gest.

1875 zu München) mit dem »Hofhalt Kaiser Friedrich II. zu Palermo« einen Beitrag geliefert. Das Historienbild grossen Stils war sonst nicht die Domäne dieses liebenswürdigen, für das elegante Genre und die Darstellung weiblicher Anmuth besonders befähigten Talents. Da es bei jenem Gemälde jedoch nicht auf die Schilderung eines dramatisch erregten Vorgangs, sondern auf die Ausbreitung fürstlicher Pracht und höfischer Vornehmheit ankam, hat er sich seiner Aufgabe mit grossem Geschick entledigt, zumal da er bereits über ein reiches, blühendes Kolorit verfügte, das zur Zeit, wo er das Bild vollendete (1866), noch nicht das Gemeingut der Schule geworden war. A. v. Ramberg hatte sich Anfangs auf der Dresdener Kunstakademie unter Julius Hübner und dann im Anschluss an M. v. Schwind weiter gebildet, in dessen romantischer Art er historische und Märchenstoffe zu malen begann, bis er nach seiner Uebersiedlung nach München mit einigen Humoresken aus dem modernen Volksleben (die Dachauerinnen am Sonntag, der Spaziergang mit dem Hofmeister, die Stadtfräulein im Gebirg, die Rückkehr vom Maskenball) ein ihm zusagenderes Gebiet fand und auch eine gewisse Ursprünglichkeit zeigte, so weit eine solche seinem empfindsamen, weichlichen Talent überhaupt beschieden war. 1860 wurde er als Professor an die Kunstschule zu Weimar berufen, kehrte aber schon 1866 nach München zurück, wo er ebenfalls ein Lehramt an der Kunstakademie übernahm. Dort wie hier hat er zahlreiche Schüler herangebildet, von denen wir einige oben (S. 88) genannt haben. An einer anderen Stelle (S. 68) haben wir auch diejenigen Werke namhaft gemacht, durch welche sich A. v. Ramberg trotz des Adels und der Zartheit seiner Formensprache und trotz der vornehmen Zurückhaltung, mit welcher er die Empfindungen seiner anmuthigen Liebespaare zu dämpfen liebte, eine gewisse Volksthümlichkeit erworben hat: die beiden Idyllen »Begegnung auf dem See« und »Einladung zur Kahnfahrt« und die Illustrationen zu Goethes »Hermann und Dorothea« und Vossens »Luise«. Die Kompositionen zu dem Goetheschen Gedichte haben zwar nichts von der schlichten, soliden Derbheit, von der plastischen Rundung und der Sicherheit der Lebensanschauung, welche die Gestalten des Dichters kennzeichnen, aber der Zug moderner Empfindsamkeit und der vollendete Adel der Formengebung, mit welchen der Künstler seine Figuren ausgestattet hat, mögen gerade den grossen Erfolg bedingt haben, den diese Blätter gefunden, in einer Zeit freilich, in welcher die Illustrationswuth noch weit entfernt von ihrem gegenwärtigen Höhepunkte war. Mit einem Cyklus von Illustrationen ist auch hauptsächlich die Erinnerung an Karl von *Enhuber* (1811—1867) verbunden. Auf der Münchener Akademie gebildet, bethätigte er sich

zuerst als Thiermaler, dann als Genremaler in Darstellungen aus dem dreissigjährigen Kriege und in derbhumoristischen Szenen aus seiner Umgebung (»Gerichtstag an einem bayerischen Landgerichte«, im Museum zu Darmstadt, der »Münchener Bürgergardist«, in der Berliner Nationalgalerie), bis ihn das Studium der niederländischen Gesellschaftsmaler, besonders von Terborch und Metzu, zu einer vornehmeren Auffassung des Lebens und zu einer zarteren koloristischen Behandlung leiteten. Die reifsten Früchte dieses Studiums sind sechs grau in grau ausgeführte Oelbilder nach Motiven aus zwei von Melchior Meyrs »Erzählungen aus dem Ries«, der »Lehrersbraut« und »Ende gut, Alles gut« (im städtischen Museum zu Leipzig), welche seine durch längeren Aufenthalt im Ries gewonnene Kenntniss der dortigen Bevölkerung zu tief empfundenen und fein durchgeführten Sittenbildern von selbstständiger Bedeutung zu erheben wusste. — Der Name August von *Kreling* (1819—1876) ist in dem Gedächtnis der Nachwelt ebenfalls nur mit einem Cyklus von Illustrationen zu Goethes »Faust« verbunden. Ein vielseitiges Talent von glänzender Begabung und leichter Schaffenskraft, welches sich aber nicht vertiefte und abklärte, war er bald als Bildhauer, bald als Maler, bald als Zeichner im Dienste des Kunstgewerbes thätig. 1836 trat er in das Atelier Schwanthalers ein und zeigte bald in Modellen zu Humpen, Bechern u. s. w. jene Neigung zum Malerischen, welche auch für seine späteren plastischen Schöpfungen charakteristisch blieb. Dann widmete er sich unter Cornelius der monumentalen und dekorativen Malerei und war auch auf diesem Gebiete mannigfach thätig, z. B. in Hannover, wo er die Decke des Theaters mit neun Gemälden schmückte, und in Altona, wo er in einem Privathause Szenen aus der Geschichte Karls des Grossen malte. Im Jahre 1853 zum Direktor der Kunstschule nach Nürnberg berufen, theilte er seine Thätigkeit zwischen der Malerei und der Plastik. Ausser zahlreichen Entwürfen für das Kunstgewerbe fertigte er die Modelle für ein Standbild des Fürsten Heinrich Posthumus von Reuss zu Gera, für ein Denkmal Keplers zu Weil und für einen Brunnen in Cincinnati. Er zeichnete die Cartons für die Bilder deutscher Kaiser in der Burg zu Nürnberg, malte ein grosses Geschichtsbild »Die Krönung Ludwigs des Bayern« für das Maximilianeum zu München und schuf jene oben erwähnte Reihe von Illustrationen zu Goethes »Faust«, in welchen er die kalligraphische Eleganz W. v. Kaulbachs mit der modernen Anmuth A. v. Rambergs verband, während er in den Volksszenen und den empfindsamen Liebesepisoden aus der Gretchentragödie als ein Vorläufer der sentimentalen Renaissanceschwärmer der neuesten Zeit erscheint. — In der Illustration und zwar vorzugsweise in der Rand- und Arabeskenzeichnung

gipfelt auch die umfangreiche Thätigkeit von Eugen *Neureuther* (1806 bis 1882), der eine grosse Zahl von Zeichnungen zu deutschen Klassikern, darunter auch zu Goethe, geschaffen hat, an welchen der Altmeister selbst noch seine Freude aussprach. Doch sind alle diese meist sehr geistvollen Kompositionen, in denen sich, namentlich was die Arabeske, das vegetabilische Ornament im engeren Sinne betrifft, eine reiche und bewegliche Erfindungskraft kundgab, mit den Klassikerausgaben, die sie schmückten, leider einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen, soweit sie nicht in Lithographie oder Radirung ausgeführt wurden. Nicht viel weniger fruchtbar war Neureuther auf dem Gebiete der dekorativen Malerei. Zu den Fresken des trojanischen Saales in der Glyptothek komponirte und malte er die ornamentalen Einfassungen und Blumengewinde. In dem Wielandzimmer des Königsbaus führte er einen Fries mit Kompositionen aus Oberon in Wachsfarben aus, und von 1848—1856 war er künstlerischer Leiter der königlichen Porzellanmanufaktur in Nymphenburg, von 1868 bis 1877 Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu München. Doch lähmte weder jene amtliche noch diese Lehrthätigkeit seine künstlerische Schaffenskraft. Er malte eine Reihe von Oelbildern nach Motiven aus Märchen und Dichtern, führte eine Anzahl von Federzeichnungen ebenfalls nach Märchen und Dichtungen aus und betheiligte sich noch in hohem Alter persönlich an der Dekoration der Decken im Treppenhause und der Kuppel des von seinem Bruder erbauten Polytechnikums, für dessen Façade er auch Entwürfe zu Sgraffitomalereien geliefert hat.

Bei weitem genialer veranlagt als die zuletzt genannten waren die gleichaltrigen Victor *Müller* aus Frankfurt a. M. (1829—1871) und Theodor *Horschelt* (1829—1871), welche beide in der Blüthe ihrer Jahre starben, bevor sie die reifsten Gaben ihres Talents gespendet hatten. Ersterer gehörte zu denjenigen deutschen Künstlern, welche nach erlangter akademischer Vorbildung in der Heimath die hohen Schulen von Antwerpen und Paris aufsuchten. In Paris trat er in das Atelier Coutures ein, bildete sich aber mehr nach Delacroix und Courbet, von welchem letzteren er jedoch nur die kräftige koloristische Behandlungsweise annahm. Im Jahre 1858 kehrte er nach Frankfurt zurück und malte hier besonders Figuren und Gruppen aus der antiken Sage (eine Waldnymphe, Diana und Endymion, Hero und Leander). Stärker noch als in diesen mythologischen Bildern zeigte sich der Einfluss von Delacroix, seine finstere, fast dämonische Schwermuth und die unheimliche Gluth seines Kolorits in einigen Szenen nach Dichtern, welche Müller seit seiner Uebersiedlung nach München (1865) ausführte, in »Faust's Spaziergang mit Wagner in der Dämmerung«, »Hamlet bei den Todtengräbern«, seinen besten Werken

einer »Ophelia« und »Romeo und Julia«. Mit einer Vorliebe für düstere tragische Stimmung wuchs auch eine Neigung zu blauen und grünen Tönen, wodurch seine Gemälde zuletzt ein krankhaftes Aussehen erhielten. In dieser Richtung war er ein Vorläufer von Gabriel Max, der ihn darin noch weit übertraf, ohne jedoch die Kraft seines Kolorits zu erreichen. — Theodor Horschelt bildete sich auf der Münchener Akademie, fand aber in Albrecht Adam, in dessen Atelier er Pferdestudien machte, das richtige Vorbild für die Entwicklung seiner Gaben. Nachdem er einige Jagdstücke gemalt und Illustrationen für ein Jagdbuch gezeichnet, unternahm er 1853 mit dem Schriftsteller Hackländer und dem Architekten Leins eine Reise nach Spanien und Algier, deren hauptsächlichste Frucht die Oelbilder »Rast vor Algier« und eine »Karawane in der Wüste« waren. Schon in diesen Bildern bekundete sich die Schärfe seines Blicks für das Ethnographische, die durch eine ebenso grosse Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung unterstützt wurde. Seine Reise- und Abenteuerlust trieb ihn 1858 nach dem Kaukasus, wo er an den Feldzügen gegen die Tscherkessen im Gefolge der Russen Theil nahm und auch der Gefangennehmung Schamyls beiwohnte. Mit einer reichen Ausbeute von Studien jeglicher Art kehrte er 1863 nach München zurück, wo er unter anderen zwei grosse Oelgemälde »Schamyl als Gefangener vor Fürst Alex. Bariatinski« und die »Erstürmung der Schanze auf dem Berge Gunib« ausführte. Da er die Oeltechnik jedoch nicht mit voller Sicherheit beherrschte, verdienen seine zahlreichen Aquarelle und Federzeichnungen, besonders diejenigen nach Volkstypen, wegen ihrer Unmittelbarkeit, Frische und ungemein geistvollen Charakteristik den Vorzug vor seinen Oelbildern. Sie sind zum Theil photographisch vervielfältigt worden und machten hohe Erwartungen rege, als Horschelt sich 1870 nach dem Kriegsschauplatz begab. Er wohnte auch der Belagerung von Strassburg bei, musste aber wegen Krankheit zurückkehren und starb am 3. April 1871 zu München.

7. Die neuere Geschichts-, Bildniss- und Genremalerei in Berlin.

Während für die Entwicklung der neueren Malerei in München einzelne Persönlichkeiten von scharf ausgeprägter Individualität oder von zielbewusstem Wollen bahnbrechend gewesen sind, lässt sich die Geschichte der neueren Malerei in Berlin nicht nach ähnlichen Gesichtspunkten darstellen. Seit dem Tode des Bildhauers Schadow (1850) fehlte der Akademie fünfundzwanzig Jahre hindurch ein Haupt. Hervorragende Geister, wie Cornelius und Kaulbach, vermochten, was wir schon früher

mehrfach hervorgehoben haben, auf Künstler von Berlinischem Blut und Berlinischer Gewöhnung, welche keinen Zwang dulden und sich am wohlsten in der Verneinung jeglichen, auf eine Person gegründeten Autoritätsglaubens fühlen, keinen Einfluss zu gewinnen, desto grösseren Alles, was von auswärts kam: Düsseldorfer, Belgier und Franzosen. Aus dieser Empfänglichkeit für alles Fremde hat die neuere Malerei Berlins eine kosmopolitische oder internationale Physiognomie angenommen, aus welcher nur wenige, entschieden volksthümliche Züge hervortreten. Wir können deshalb bei der folgenden Schilderung der Zeit von circa 1850 bis auf die Gegenwart die Künstler nicht nach allgemeinen Richtungen gruppiren, sondern nur nach den Gattungen der Malerei, welche die einzelnen mit Vorliebe pflegen.

Die neuere Geschichtsmalerei ist aus der Verschmelzung der von den Belgiern und Düsseldorfern gepflegten koloristischen Bestrebungen hervorgegangen, zu welchen sich sehr bald der Einfluss der Franzosen gesellte. Julius *Schrader* (geb. 16. Juni 1815 zu Berlin) war der erste, welcher sich den Belgiern anschloss. Nachdem er seine Vorbildung auf der Berliner Akademie genossen, ging er zu Wilhelm Schadow nach Düsseldorf. An seiner ersten grösseren Komposition: »Der Aufrührer Cencius vor dem gefangenen Papst Gregor VII. knieend« (1844, Museum zu Danzig), rühmte man die anspruchslose Einfachheit, die sich von dem theatralischen Pathos der Düsseldorfer vortheilhaft unterschied, die energische Charakteristik der Figuren und das markige, kraftvolle Kolorit. 1844 begab sich Schrader nach Italien und 1847, nachdem er ein Historienbild grossen Stils, die »Uebergabe von Calais«, vollendet, nach England, Holland und Belgien. Die »Uebergabe von Calais an Eduard III. von England im Jahre 1347« (Nationalgalerie zu Berlin) zeigt in dem düster gestimmten Kolorit, in der Schwere des Tons und in der ernsten, würdevollen Haltung der Figuren am deutlichsten den Einfluss der Belgier, von dem sich Schrader jedoch bald befreite, um sich an derjenigen Stelle Rath zu holen, welche auch die Belgier inspirirt hatte, bei Rubens und van Dyck. Die ersten Spuren dieses Vorgehens offenbarten sich auf einigen Genrebildern der Kunstausstellung von 1848, einem »schlummernden Bacchus«, einer »mit Panthern spielenden Bacchantin« und »Frauen und Kindern in einer italienischen Vigne«. In demselben Jahre wurde Schrader Lehrer der Malklasse an der Kunstakademie, später Professor und Leiter eines Schülerateliers. In dieser Stellung hat er einen gewissen Einfluss auf die jüngere Generation der Berliner Maler geübt. Jene mythologischen Genrebilder machten, durch die Lithographie vervielfältigt, Schraders Namen beliebt. Im folgenden Jahre, 1849, errang er bereits

durch »Friedrich II. nach der Schlacht bei Kollin« (Leipzig, Museum) eine grosse Popularität, weil es ihm gelang, in diesem Bilde einen dem Volke verständlichen Typus des grossen Königs zu schaffen. In dem gefurchten Antlitze des königlichen Feldherrn, in dem trauerumflorten tiefblauen Auge spiegelt sich die eben durchlebte, furchtbare Katastrophe in ergreifender Weise; aber die Haltung des Körpers zeigt, dass der Held durch diesen Schlag nicht gebrochen, sondern noch kräftig genug ist, um sich im nächsten Augenblicke wieder zu erheben. Auch hier war das Kolorit auf eine hellere Farbenskala gestimmt. Nach diesem Erfolge behandelte Schrader vorzugsweise solche geschichtlichen Stoffe, welche Anlass zu fesselnder Seelenmalerei boten. »Wallenstein und Seni bei ihren astrologischen Studien« (1850), die »Tochter Jephthas«, »Der Tod Leonardo da Vincis in den Armen Franz I.« (1851), nach der bekannten, aber unbegründeten Anekdote, und »Milton und seine Töchter« (1855) waren die nächsten Schöpfungen dieser Richtung. Der »Tod Leonardos« rief einen grossen Enthusiasmus in dem nüchternen Berlin hervor, weil jeder Etwas fand, das er bewundern konnte, in erster Linie den Kopf des Sterbenden, in dem man alle Gedanken wiedergegeben sah, welche die letzten Augenblicke eines Sterbenden zu erfüllen pflegen. Vornehmlich waren es aber die Hände Leonardos, über welche die Künstler in Entzücken geriethen. Schrader war einer der ersten Berliner Maler, denen der »nothwendige Zusammenhang der Handformen mit dem Charakter des Individuums« aufgegangen war. Eggers citirt in seiner Besprechung des Leonardobildes folgende enthusiastische Aeusserung eines hervorragenden Portraitmalers: »Wenn Berlin einmal untergeht, wie Herkulaneum und Pompeji, und man fände einen Fetzen mit dieser Hand wieder auf, so würde sie mehr von unseren Künstlern und unserer Kunst reden, als halbe Bilder unserer Symboliker.« Mit den »Symbolikern« war natürlich in erster Linie Cornelius gemeint. Auch Milton, der vor der Thür seines Landhauses sitzt und der einen seiner Töchter das verlorene Paradies diktirt, während die beiden andern gespannt seinen Worten lauschen, war für den Künstler, der sich gern psychologische Probleme stellte, eine dankbare Aufgabe. Schrader löste sie, indem er das Antlitz des Dichters halb nach oben wandte und in demselben »den Widerschein der reichen Welt« zeigte, »welche Gedanke und Phantasie im Innern des begeisterten Mannes weben, dem aber die äussere Welt aufgehört hat, durch einen der edlen Sinne zugänglich zu sein.« Auch auf diesem Bilde machte er von der Mitwirkung der Hand zu einer deutlicheren Charakteristik Gebrauch, indem er schon durch die Haltung und Bewegung der beim Sprechen ausgestreckten Hand den Blinden kennzeichnete.

Die Begeisterung, welche diese Bilder zur Zeit ihres Erscheinens erregten, hat jedoch nicht lange vorgehalten. Wie den Gemälden der Düsseldorfer Historienmaler ist es auch den von ihnen beeinflussten Schöpfungen Schraders ergangen. Als der »Tod Leonardos« und »Milton« nach dreissig Jahren auf Berliner Kunstauctionen wieder auftauchten, erzielten sie Preise, welche in schroffem Gegensatze zu der Werthschätzung der vorangegangenen Generation standen*). Solche Erfahrungen werden den Geschichtsschreiber immer mehr von der Richtigkeit des Grundsatzes objektiver Kunstschätzung überzeugen, dass in der Kunst das Volksthümliche, der aus dem Bewusstsein und der Empfindung des Volkes geschöpfte Stoff am meisten Anwartschaft auf Dauerhaftigkeit hat und dass die Versuche der Künstler, Fremdes mit eigner und neuer Empfindung zu durchdringen, dem Wechsel des Geschmackes, der Mode und Laune unterworfen sind.

Eine nachhaltigere Wirkung erzielte Schrader mit dem 1855 vollendeten Bilde »Karl I. Abschied von seinen Kindern« (Berlin, Nationalgalerie), auf welchem auch sein Kolorit eine gewisse Flauheit überwand und sich blühender entwickelte. Alle Regungen tiefsten Schmerzes, welche die Hauptfiguren erfüllen, stehen unter der Herrschaft eines edlen Maasses, und selbst der finstere Cromwell im Hintergrunde hat nichts von dem auffälligen Gebahren eines Theaterbösewichts. Wenige Jahre später (1859) stellte Schrader denselben Mann gebrochen und tief erschüttert am Sterbelager seines Lieblingskindes, der Lady Claypole, dar, die dem Tode nahe ihrem hartherzigen Vater Vorwürfe über seine blutige Strenge macht (Wallraf-Richartzmuseum, Köln). Zuvor war noch ein anderes grosses Historienbild »Esther vor dem Könige Ahasver«, 1856 (Berlin, Nationalgalerie), entstanden, welchem wegen seines saft- und kraftvollen, harmonischen Kolorits und seiner eindringlichen Charakteristik der Preis vor seinen früheren Schöpfungen zuerkannt wurde, wenngleich der Stoff dem Herzen des Beschauers entfernter lag. »Mit diesem neuen Werke,« sagte damals Lübke, der demselben eine enthusiastische Bewunderung zollte, »hat der rastlos thätige Künstler einen glänzenden Höhepunkt erstiegen und sich unter den heutigen Meistern der Farbe als einen der gediegensten bewährt.« Schrader erhielt auch einen Antheil an den monumentalen Malereien, welche im Auftrage Friedrich Wilhelm IV. ausgeführt wurden. In der neuen Schlosskapelle malte er die zwölf ersten christlichen Monarchen von Karl dem Grossen bis auf Gottfried von Bouillon an den Pfeilern der Eingangsthürnische

*) „Milton und seine Töchter“ wurden mit 2600 Mk., „Leonardos Tod“ mit 7600 Mk. bezahlt.

und in der südlichen Kuppel des Neuen Museums die Einweihung der Sophienkirche in Konstantinopel durch Justinian I., eine bewegte figurenreiche Komposition mit effektvoller Beleuchtung. Nebenher entfaltete er eine ausgedehnte Thätigkeit als Portraitmaler, die er bis auf die neueste Zeit fortgesetzt hat. Wir erwähnen aus der Zahl seiner Bildnisse diejenigen des Konsuls Wagner (1855, Nationalgalerie), Alexander v. Humboldts, L. v. Rankes (Nationalgalerie), Cornelius' (1864), sein Selbstportrait (1865, die letzteren beiden im Wallraf-Richartzmuseum in Köln), des Bildhauers A. Wolff (1870) und des Grafen Moltke (1872). Schlichte Wahrheit des Vortrags und ein liebevolles Eingehen in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des darzustellenden Individuums sind seine Vorzüge als Bildnissmaler. Der plastischen Modellirung der Köpfe fehlt es dagegen meist an Kraft und Schärfe. In den sechziger und siebenziger Jahren malte er noch mehrere historische und andere Genrebilder: »Lady Macbeth schlafwandelnd« (1860), »Philippine Welser vor König Ferdinand«, »Heinrich IV. und die Pute« (1868), »Elisabeth, das Todesurtheil Maria Stuarts unterzeichnend«, »Maria Stuarts letzte Augenblicke« und »Shakespeare als Wilddieb vor den Friedensrichter geführt« (Stuttgart, Staatsgalerie). 1874 entstand wieder ein grosses Geschichtsbild »Friedrich von Hohenzollern nimmt die Huldigung der Städte Berlin und Köln (1415) entgegen« (Berlin, Nationalgalerie), in welchem der Künstler sein Kolorit wieder zu grösserer Kraft und reicherer Blüthe trieb. Ein weiter gothischer Saal mit buntbemalten Glasfenstern, von dicken Säulen getragen, welche mit Wappen geschmückt sind, hat die festlich gekleidete Menge des Adels und der Vertreter der märkischen Städte mit ihrem Gefolge aufgenommen. Im Vordergrunde steht unter goldbrokatenem Baldachine Friedrich im kurfürstlichen Ornat, die Linke auf das Kurschwert gestützt, zu seiner Rechten seine Gemahlin, die »schöne Else«, eine holdselige Frauengestalt, an die sich ihr jüngster Sohn, der nachmalige Kurfürst Friedrich II., schmiegt, zu seiner Linken der ältere Prinz Johann, ein sinniger Jüngling, als Träger des kurbrandenburgischen Banners. Zwischen der Fürstenfamilie und den huldigenden Bürgermeistern steht der Berlinische Propst Johann von Waldow und verliest die Verschreibung des Kaisers Sigismund und die Formel des Huldigungseides, welchen die vor einem Betpult knieenden Bürgermeister von Berlin und Köln, Niclas Winn und Claus Schultze, die Hände auf das heilige Buch gelegt, im Angesicht des Gekreuzigten leisten. Die Köpfe der beiden Bürgermeister sind Musterbilder einer kräftigen und markigen Charakteristik. Dagegen haftet dem Kopfe der schönen Else jener sentimentale kränkliche Zug an, an welchem die Mehrzahl von Schraders Frauengestalten leidet. Die

Prunksucht jener Zeit, welche selbst die entlegene Ostmark ergriffen hatte, tritt uns in der Pracht der Gewänder, in den Rüstungen der Ritter, in der Festeslust der Menge, in dem reich beflaggten Saale entgegen. Nur ist durch die Ueberfülle der Figuren eine unruhige Haltung in das Bild hineingekommen, welche auch durch koloristische Mittel nicht verringert worden ist. Die bunten Lokaltöne lassen einen einheitlichen Gesammtton nicht aufkommen. Gleichwohl überraschte das Bild auch in rein malerischer Hinsicht durch eine Fülle interessanter und imponirender Einzelnheiten. Ein wesentlich malerisches Problem war es auch, welches den Künstler in seiner letzten grösseren Schöpfung, der »Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande« (1883, Drei-Königenkirche in Elbing) beschäftigte. Mit dem koloristischen Prachtaufwande und dem festlichen Glanze eines Paul Veronese suchte er die gefällige Anmuth und die Helldunkelreize eines Correggio zu verschmelzen, was ihm bis zu dem Grade gelungen ist, dass seine Individualität völlig hinter den vortrefflich wiedergegebenen Eigenthümlichkeiten der italienischen Meister des Kolorits zurücktritt.

Georg *Bleibtreu* (geb. am 27. März 1828 zu Xanten am Rhein), wie Schrader ein Zögling Düsseldorfs, zeigte, gleich allen Militärmalern von Beruf, schon in früher Jugend entschiedene Vorliebe für Pferde und Soldaten, welche auch den Nachbildungstrieb des Knaben reizten *). Doch entschlossen sich seine Eltern nur ungern, ihre Einwilligung zur Ergreifung des Malerberufes zu geben, und es stellten sich ihm auch, nachdem er 1843 die Düsseldorfer Akademie bezogen hatte, sowohl in der Zeichen- als in der Malklasse erhebliche Schwierigkeiten in den Weg, die ihn schliesslich so entmuthigten, dass er 1848 die Akademie verliess. Doch kehrte er bald zurück, um sein Glück noch einmal zu versuchen, und nun gelang es ihm unter Theodor Hildebrandts Leitung, das seinem Talente zusagende Gebiet zu finden. Nachdem er mit einer Skizze des Gefechts bei Bau aus dem dänischen Kriege seine Begabung nachgewiesen, fing er an, verschiedene Bilder aus dem schleswig-holsteinischen Kriege zu malen, von denen das Gefecht bei Kolding und die Vernichtung des Kieler Turnerkorps bei Flensburg (1852) durch ihre Wahrheit und Lebendigkeit den grössten Beifall fanden. Durch diese Erfolge ermuthigt, griff Bleibtreu auf die Freiheitskriege und in das Zeitalter Friedrichs des Grossen zurück und malte die Schlachten bei Grossbeeren, bei Aspern, an der Katzbach, eine Episode aus der Schlacht bei Waterloo, den Sturm auf das Grimmasche Thor in Leipzig

*) Eine Biographie Bleibtreus hat Pietschker (Köthen 1877) herausgegeben.

und die Schlacht bei Crefeld. 1858 siedelte er nach Berlin über, wo ausser den schon erwähnten Bildern der Schlachten bei Aspern und Belle-Alliance eine Reihe geistvoller und lebendig gezeichneter Illustrationen zu »Deutschlands Kampf- und Freiheitsliedern« entstand. Mit dem Jahre 1864 begann seine fruchtbare Thätigkeit in der Verherrlichung preussisch-deutscher Siege, der er sich mit unermüdlicher Begeisterung und mit einer schöpferischen Kraft widmete, die stetig zunahm. Sein ursprünglich ernst und dunkel gehaltenes Kolorit nahm allmälig eine immer hellere und wärmere Färbung an, die sich schliesslich zu einer ungemein glänzenden, malerischen Technik ausbildete. Das bedeutendste der Werke, deren Stoffe dem zweiten Kriege gegen Dänemark entlehnt sind, ist der »Uebergang nach Alsen« (Berlin, Nationalgalerie), ein Bild von unmittelbarster schlagender Wahrheit in der Erfassung des Moments, voll fesselnder Gruppen und Einzelnfiguren, die mit photographischer Treue dem Leben abgewonnen zu sein scheinen. Gleichwohl ist Bleibtreu kein Sklave der gemeinen Wirklichkeit in dem Grade, dass er auf eine künstlerische Komposition der geschichtlichen Szene verzichtete. Sowohl in der Komposition, als in der koloristischen Haltung spricht auf seinen Gemälden stets der Künstler das erste Wort. Dadurch gelingt es ihm, seine Werke über das Niveau des militärischen Genrebildes, wie es die frühere Generation der Berliner Militärmaler gepflegt, in die höhere Sphäre des Historienbildes zu erheben. Ausser dem Uebergange nach Alsen schilderte Bleibtreu noch einige andere Szenen aus dem schleswigholsteinischen Kriege, wie z. B. die Gefechte am Königshügel und bei Oeversee. Der Krieg von 1866, den er in der Armee des Prinzen Friedrich Karl mitmachte, lieferte ihm eine noch reichere Ausbeute, als deren bestes Stück die grosse Darstellung der »Schlacht bei Königgrätz« (Berlin, Nationalgalerie) bezeichnet werden muss. Hier bildet den räumlichen wie den geistigen Mittelpunkt der ausgedehnten und malerisch fein abgestuften Komposition der König als der Höchstkommandirende mit seinen Paladinen und seinem zahlreichen Gefolge. Während im Mittelgrunde der Reiterkampf auf- und abwogt und im Hintergrunde ein brennendes Dorf und ein dunkles Gehölz die wirksame Folie bilden, entwickelt sich im Vordergrunde die ruhigere Episode, welche den Beschauer zu eingehender Betrachtung der Details einladet. Durch energische Hervorhebung eines geistigen Mittelpunktes hat der Künstler eine vollkommene Einheit seiner mannigfaltigen Komposition und durch ein kräftiges, glänzendes Kolorit auch eine glückliche malerische Harmonie erzielt. Während des deutsch-französischen Krieges befand sich Bleibtreu im Hauptquartier des Kronprinzen und folgte, alle Hindernisse, welche ihm seine

zarte Körperkonstitution bereitete, überwindend, den wichtigsten Unternehmungen der III. Armee, die er seit 1871 in zahlreichen Bildern schilderte. Sein malerisches Genie wusste mit grossem Geschick die für seine Eigenart dankbarsten Momente ausfindig zu machen und den als prosaisch so sehr verrufenen, modernen Uniformen, vornehmlich den bayerischen und französischen, die schönsten koloristischen Wirkungen abzugewinnen. So war gleich sein erstes grösseres Bild aus dem deutsch-französischen Kriege, die Bayern vor Paris (das zweite bayerische Armeekorps jubelt nach dem siegreichen Gefechte bei Chatillon der feindlichen Hauptstadt entgegen), ein glücklicher Treffer. Die hellblauen Waffenröcke der Bayern vermählten sich mit dem satten Roth und dem dunklen Blau der Uniformen der gefangenen Franzosen zu einem kräftigen harmonischen Akkord. Der General v. Hartmann bildet den Mittelpunkt der Komposition, welche zahlreiche Gruppen umfasst. Frappante Lebendigkeit und Wahrheit der einzelnen Figuren ist ein schon gerühmter Vorzug Bleibtreus, der selbst seinen minder gelungenen Bildern einen unwiderstehlichen Reiz verleiht. Zu den letzteren gehört das mit dem eben erwähnten Bilde gleichzeitig zur Ausstellung gelangte Gemälde, welches den Moment behandelt, wo der französische General Reille am Abende der Schlacht bei Sedan dem Könige von Preussen den Brief des Kaisers Napoleon überbringt. Bleibtreu ist der Maler der Bewegung, nicht der ruhigen Erwartung, und darum liegt die Darstellung solcher Augenblicke seinem Talente weniger günstig. Doch ist ein grosses Gruppenbild ähnlicher Art, »der Kronprinz während der Schlacht bei Sedan« mit zahlreicher Umgebung, ausgezeichnet durch die Portraitähnlichkeit der Figuren und die Feinheit und Wahrheit der Beleuchtung. Unter den 1874 ausgestellten Bildern stand die Schlussepisode aus der Schlacht bei Wörth obenan. In den Gruppen der Soldaten, welche den durch das brennende Wörth reitenden preussischen Kronprinzen mit seinem Stabe jubelnd begrüssen, entfaltete er wiederum eine drastische Lebendigkeit und eine grosse Fülle koloristischer Reize. Der Tag von Sedan lieferte ihm den Stoff noch zu einem dritten Bilde, der Zusammenkunft Moltkes mit Wimpffen am Abende des ersten September. In einem nur von einer einzigen Lampe nothdürftig erhellten Gemache ist die Gesellschaft um einen Tisch gruppirt. Die schwache Beleuchtung giebt der ganzen Szene, deren schwerwiegende Bedeutsamkeit dem Beschauer in vollster Deutlichkeit entgegentritt, ein geheimnissvolles Gepräge, dessen Wirkung noch dadurch erhöht wird, dass von der Lampe ein greller Lichtschein auf ein an der Wand hängendes Bild Napoleon I. fällt, der wie zürnend auf die Besiegten herabzublicken scheint. Dieses pikante Zusammentreffen

ist keine Erfindung des Künstlers, sondern entspricht genau der Wirklichkeit. Besonders glücklich ist der Kontrast zwischen der eisernen Ruhe und Kaltblütigkeit der preussischen Heerführer sowie des an den Verhandlungen Theil nehmenden Kanzlers und dem leicht erregbaren aufbrausenden Naturel der Franzosen und ihrer theatralisch angehauchten Niedergeschlagenheit zum Ausdruck gebracht. In das Jahr 1877 fällt ein Konkurrenzentwurf für die Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar, den wir wegen des meisterhaft komponirten Mittelbildes, der höchst lebendig geschilderten Kaiserproklamation in Versailles, erwähnen. Die hinreissende Wirkung dieser Skizze war besonders dadurch erzielt worden, dass Bleibtreu von oben her, über dem Haupte des Kaisers einen breiten Lichtstrom in das Bild einführte. Mit solchen Lichteffekten hatte der Künstler schon früher glänzende, koloristische Erfolge erzielt und brachte sie auch später noch zur Anwendung, im Jahre 1877 auf der Darstellung jener Szene am Abende der Schlacht bei Gravelotte, als König Wilhelm die Siegesdepesche an die Königin schrieb. Im Hintergrunde die Flammen brennender Dörfer, welche die Umrisse der im Vordergrunde befindlichen Figuren scharf markiren, dazu Fackelschein, schwarzer Rauch und Pulverdampf, im Ganzen ein phantastisches Nachtstück, welches auf eine feinere Detaillirung und tiefere Charakteristik verzichtete. Viel bedeutender nach dieser Seite hin ist »Napoleon auf der Flucht am Abend von Waterloo« (1878). Der besiegte Kaiser hat dem Drängen seiner Generale nachgegeben, er wendet seinem Glück und seinen Garden, in deren Reihen das feindliche Feuer furchtbare Lücken reisst, den Rücken und lässt seinem schnaubenden Rosse, wenn auch widerwillig die Zügel schiessen. Keine Fiber zuckt in seinem ehernen, bronzefarbenen Angesichte; aber die fest zusammengepressten Lippen und die starr ins Leere blickenden Augen verrathen den Strom der Gefühle, welcher das Herz des gefallenen Imperators bewegt. Während zur Rechten des Beschauers französische Truppen im Abenddunkel fliehen, sieht man im Hintergrunde die Garde noch Widerstand leisten, unheimlich beleuchtet vom Feuer der platzenden Granaten, welches seinen grellen Schein auch auf den fliehenden Kaiser wirft. Die in den folgenden Jahren entstandenen Gemälde nach Momenten aus dem deutsch-französischen Kriege »Kaiser Wilhelm vor Paris« (1879), der »Angriff des sächsischen Armeekorps auf St. Privat« (1880) und der »Sturm der Württemberger auf Fröschweiler in der Schlacht bei Wörth« (1881) erhoben sich immer mehr über die von der zufälligen Wirklichkeit beherrschte Schilderung einer kriegerischen Episode zu dem Charakter von Historienbildern, welche die geschichtliche Bedeutung des dargestellten Moments klar erkennen lassen, und

bildeten so eine würdige Vorbereitung zu den monumentalen Aufgaben, welche der Künstler in den Jahren 1882—1887 zu lösen hatte. In der Herrscherhalle des zu einem Ehrentempel für das preussische Heer und seine Führer umgestalteten Zeughauses zu Berlin führte er eines der vier Wandgemälde in Wachsfarben aus, den »Aufruf an mein Volk« oder vielmehr die Musterung der Freiwilligen durch Friedrich Wilhelm III. vor den Thoren von Breslau, eine lebensvolle Szene, in welcher der Aufschwung der neugewonnenen Volkskraft zu begeistertem Ausdruck gelangt. In der angrenzenden Feldherrnhalle schilderte er den Angriff der preussischen Garde auf St. Privat, welcher einen entscheidungsvollen Moment in der Schlacht von Gravelotte bildete, und das Zusammentreffen der beiden Feldherren Blücher und Wellington am Abend der Schlacht bei Belle-Alliance. In diesen von höchstem dramatischen Leben erfüllten Wandgemälden ist alles Konventionelle, welches die alte Düsseldorfer Historienmalerei kennzeichnet, von der Bleibtreu seinen Ausgang genommen, abgestreift und das Abbild wirklichen Lebens zur objektiven Geschichtserzählung verklärt worden.

Otto *Knille* (geb. am 10. September 1832 in Osnabrück) ist gleichfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, gehört aber bereits zu denjenigen Malern, die Pariser Einflüsse erfuhren. Er blieb bis 1854 in Düsseldorf, wo er unter Sohn, Hildebrandt und Schadow studirt hatte, ging dann auf ein halbes Jahr nach Paris zu Couture und von da nach München, wo er vier Jahre lang lebte. Während dieser Zeit malte er mehrere Geschichtsbilder, welche von eingehenden antiquarischen Studien zeugten und durch korrekte Zeichnung und ein lebhaftes Kolorit hervorragten. Der »Tod des Gothenkönigs Totilas« (1855) und die »Leiche des Cid, welche die Mauren schreckt«, zwei Gemälde von genialem Wurfe, sind die bedeutendsten unter diesen früheren Arbeiten. Ein kleineres Genrebild, ein paar Gothen, die nach der Eroberung Athens plündernd in den Tempel der Athene eingedrungen sind und wie gebannt vor dem Bilde der Göttin stehen, zeichnete sich durch vornehme und edle Haltung aus. Nachdem Knille noch drei Jahre in Italien zugebracht, erhielt er 1865 den Auftrag, das der Königin von Hannover gehörige Schloss Marienburg bei Hildesheim mit Wandgemälden nach Thüringer Sagen zu schmücken. 1866 siedelte er nach Berlin über und malte einige Genrebilder (z. B. Fiesole im Kloster S. Marco), die jedoch nicht über engere Kreise hinaus bekannt wurden. Erst durch eines der Velarien für die Siegesstrasse des Jahres 1871, den Aufruf zum Kampfe, errang er eine grössere Popularität. Ein glänzendes Kolorit verband sich mit einer edlen Formengebung und einer schwungvollen Komposition,

und diese Vorzüge steigerten sich noch in seinem 1873 entstandenen Hauptwerke »Tannhäuser und Venus« (Berlin, Nationalgalerie) zu einer harmonischen Farbenpracht und -gluth, welche den Höhepunkt des derzeitigen koloristischen Könnens darstellte, einer ungewöhnlichen Kühnheit der Erfindung und einer tadellosen Noblesse der Haltung, die von dem stark auf die Spitze gestellten Süjet den Reiz gemeiner Sinnlichkeit fern hält. In der Auffassung des Gegenstandes bewegte sich Knille noch auf dem Boden der Düsseldorfer Romantik; aber er hatte ihre Formensprache durch seine klassischen Studien vertieft und geläutert und seine malerischen Mittel, Dank seiner Pariser Lehrzeit, erheblich reicher ausgebildet. Weit entfernt, wie Makart, durch das Farbenmaterial mit brutalem Ansturm auf die Sinne zu wirken, stellte er die Farbe gleichsam in den Dienst der Idee und durchgeistigte sie. Den Schauplatz der dargestellten Szene bildet die zauberische Grotte der Venus. Auf einem prächtigen, mit Perlmutter und edlen Steinen ausgelegten Sitz hat Tannhäuser geruht und seiner Laute liebliche Weisen entlockt. Die Göttin auf einem niedrigeren Sitze ihm zu Füssen hat den Melodieen gelauscht, und als die Töne mächtiger und mächtiger anschwollen, brach ihre dämonische Liebesgluth mit unbezähmbarer Gewalt hervor. Ueber diesen Ausbruch entsetzt, ist Tannhäuser aufgesprungen. Er hat plötzlich die Teufelin erkannt, in deren Netze er sich verstrickt, und scheint in den Abgrund zu blicken, der sich vor ihm aufgethan. Die Göttin, durch sein leidenschaftliches Gebahren erschreckt, hebt sich, von Liebessehnsucht durchschauert, zu ihm mit bittender Geberde empor. Das gelbseidene Gewand ist ihr von der Schulter geglitten, und unverhüllt zeigt sich die Pracht des nackten Götterleibes. Ihr schöner Kopf ist in den Nacken gesunken, die Augen sind halb geschlossen, und im goldblonden Haar spielen zwei grünlich schillernde Schlangen. Eine Schaar von Amoretten steht der Göttin hilfreich zur Seite. Zwar ist einer der kleinen Kerle, der den Günstling seiner Herrin mit Blumenketten fesseln wollte, vor Schreck vom Lager herabgepurzelt, als Tannhäuser plötzlich emporfuhr und unter dem festen Griff der Hand eine Saite seiner Leier zersprang. Aber zwei andere zerren den Widerstrebenden am Mantel, und ein vierter, der mit einem Gefährten das Weite gesucht hat, schiesst noch im Fliehen einen Pfeil ab. Der Hintergrund verliert sich in märchenhaftes Dunkel. Die violetten, blauen und gelben Reflexe, welche die mit Perlmutter belegten Wände ausstrahlen, lassen die geheimnissvollen Herrlichkeiten der Venusgrotte nur ahnen. Der Körper der Venus ist keine akademische Abstraktion der Natur, keine kalligraphische Umschreibung gleich den Quellnymphen und den weiblichen Allegorien der modernen Franzosen,

sondern eine vollkommen naturalistisch durchgebildete, lebensvolle, aber durch ein vornehmes Stilgefühl der Trivialität des Modells entrückte Gestalt. Sie verkörpert jene Vermählung des klassischen und des romantischen Stils, welche Goethe im zweiten Theile des Faust als das Evangelium der modernen Kunst predigt, so vollkommen, wie kaum ein zweites aus der Berliner Schule hervorgegangenes Werk. Knilles ganze Kunstrichtung basirt auf dieser Verschmelzung des klassischen und des romantischen Ideals. Nach der Reorganisation der Kunstakademie erhielt er ein Lehramt als Vorsteher der Antikenklasse, und da zu gleicher Zeit die Staatsregierung ihr Augenmerk auf die Pflege der seit Ende der fünfziger Jahre gänzlich vernachlässigten monumentalen Malerei lenkte, den Auftrag, in friesartigen Wandgemälden für das neue Gebäude der Berliner Universitätsbibliothek die Hauptentwicklungsmomente der geistigen Bildung, der antiken, scholastischen, humanistischen und modernen in Athen, Paris, Wittenberg und Weimar zu versinnlichen. Im Anschluss an den gegebenen geschichtlichen Hintergrund suchte er für die Darstellung einer jeden Epoche ein Motiv ausfindig zu machen, welches ihm möglich machte, die Komposition ihres ceremoniell-repräsentativen Charakters zu entkleiden und gewissermaassen dramatisch zu vertiefen. Auf dem ersten Bilde, welches die griechische Kultur in ihrer harmonischen Ausbildung des Geistes und Körpers veranschaulichen sollte, bedingte das Thema eine Zweitheilung der Komposition: auf der einen Seite ist Plato mit seinen Schülern in philosophischem Gespräche dargestellt, auf der anderen die körperlichen Uebungen der Jünglinge in einem Gymnasium. Als Schauplatz des zweiten Bildes war die Sorbonne zu Paris, als Gegenstand eine Disputation vor Ludwig dem Heiligen gewählt. Den Mittelpunkt der Komposition bildet der König, welcher, von zwei Herolden umgeben, auf einem Throne sitzt und aufmerksam der Disputation zweier Dominikaner folgt, deren Katheder zu beiden Seiten des Thrones aufgestellt sind. Der Goldgrund des Bildes, von welchem sich die mit echt monumentalem Ernst behandelten Figuren in plastischer Schärfe abheben, wird nur hinter dem Throne durch einen gemusterten Teppich unterbrochen. Vor dem Pulte des rechts vom Könige perorirenden Mönches sitzt ein beleibter Bischof in reichem Ornat und prächtig gemaltem Purpurmantel, dessen feistes, stark geröthetes Gesicht von Beschränktheit förmlich strotzt. Zu ihm bildet das feine, intelligente Antlitz des hinter dem Bischof hockenden Schreibers einen wohlerwogenen Kontrast. Die Hohlheit scholastischer Weisheit wird durch die hageren, von Fanatismus durchglühten Physiognomieen der Disputanten treffend gekennzeichnet. Dass der Zeitpunkt nahe ist, wo die Herrschaft des scholastischen Treibens

auf den Universitäten ihr Ende erreichen wird, deutet die von rechts erscheinende, hohe Gestalt Dantes an, in welchem sich mittelalterliche Philosophie und Gelehrsamkeit, bereits durchdrungen vom Geiste des klassischen Alterthums, verkörpern. Er steigt würdevoll die Stufen zur Rednerbühne empor, um die Stelle des Vertreters einer überwundenen wissenschaftlichen Richtung einzunehmen. Alle Köpfe sind aufs schärfste individualisirt und trotz der mehr dekorativen Bestimmung des Gemäldes von reichem geistigen Leben erfüllt. Noch bewegter ist die Komposition des dritten Bildes: die Begrüssung der Reformatoren durch die Humanisten in Wittenberg. Um den geistigen Gehalt der weltumwälzenden Epoche wenigstens in kurzen Zügen zu kennzeichnen, suchte der Künstler Ursache und Wirkung in einen lebendigen Zusammenhang zu bringen und durch wenige, aber charakteristische Figuren die Motive anzudeuten, aus welchen die reformatorische Bewegung erwachsen ist. Im Gefolge der Humanisten, welche Luther, seinen fürstlichen Beschützer, Friedrich den Weisen, und seine Mitstreiter begrüssen, sieht man die Vertreter der Volksklassen, auf die sich die religiöse und soziale Revolution stützen konnte: einen fahrenden Schüler, einen Landsknecht, Männer und Frauen aus dem Volke, die sich mit Widerwillen von zwei Dominikanermönchen abwenden, welche unter dem Schutze des päpstlichen Banners ihren Ablasskasten auskramen. So scheidet sich der Fries in drei Gruppen, welche durch lebensvolle Figuren die bewegenden Kräfte des Zeitalters versinnlichen: die Reformatoren in ihrer ernsten geistigen Arbeit, welche auch durch die Farbe symbolisirt wird, durch das Schwarz und Grau der Talare, — Luther als Augustinermönch in schwarzer Kutte jugendlich und feurig, — dann die Gruppe der Humanisten, welche in Kostümen und Bewegung schon den heiteren Geist der Renaissance widerspiegeln und demgemäss auch sich in lichteren Tönen von dem fein gemusterten Goldgrund abheben; endlich die Mönche, in ihrem beschränkten Hochmuth als die Repräsentanten kirchlicher Bedrückung und zur Empörung reizender Unduldsamkeit gedacht. An dem Gegenstande des vierten Frieses scheiterte dagegen die Kraft des Künstlers. Unter dem Schlagworte »Weimar 1803« sollte die geistige Kultur der goldenen Zeit unserer Literatur und Wissenschaft durch ihre Hauptvertreter versinnlicht werden, und da hier so verschiedenartige Geister, wie Pestalozzi und Iffland, Klopstock und Heinrich von Kleist, Schleiermacher und Blumenbach u. dgl., vereinigt werden sollten, musste der Künstler sich auf eine rein äusserliche Zusammenfassung der einzelnen Gruppen beschränken, deren Mittelpunkt die Kolossalbüste des Jupiter von Otricoli bildet, vor deren Postament die Personifikation der Dichtkunst sitzt. Durch die Einfügung

einer allegorischen Figur in die realistisch gehaltenen Portraitgestalten wurde überdies ein fremdartiges Element eingeführt, welches auch den künstlerischen Werth der Komposition erheblich unter die des dritten und vierten Frieses herabdrückt.

Diese bedeutungsvolle, zumeist mit Glück gelöste Aufgabe beschäftigte den Künstler bis 1884. Im folgenden Jahre gab er seine bis dahin geübte Lehrthätigkeit an der Hochschule für die bildenden Künste auf und übernahm die Stelle des Vorstehers eines Meisterateliers. Seitdem hat er sich wieder dem kleineren Staffeleibilde gewidmet *).

Die Reihe derjenigen Berliner Maler, welche ihr koloristisches Können in Paris erweiterten, eröffnen zwei Schüler Kolbes (s. Bd. II, S. 452), Bouterweck und Eybel. Friedrich *Bouterweck* (geb. um 1800 in Tarnowitz in Schlesien) begab sich frühzeitig, nachdem er die Schule Kolbes durchgemacht, zu Delaroche nach Paris. Seine ersten Werke, die er noch als Schüler Kolbes ausstellte, eine »Spinnerin« (1828), eine »Sibylle, durch eindringende Soldaten gestört« und »Hagen und die Donaunixen« (1830), fanden wenig Beifall. Als er jedoch 1836 von Paris aus vier Bilder nach Berlin schickte, »Tobias opfert die Leber des Fisches«, »Romeos Abschied von Julia«, eine »arabische Schildwache« und »ein Mädchen, welches sein Haar aufflechtet«, zeigten sich bereits in vortheilhafter Weise die Einwirkungen der französischen Schule. Doch übertrafen die Genrebilder die historischen Kompositionen. Bouterweck kehrte nicht mehr nach Berlin zurück. Er nahm in Paris seinen bleibenden Aufenthalt, der nur durch weite Reisen unterbrochen wurde, und starb daselbst 1867. Von seinen späteren Gemälden fanden »Isaak und Rebekka« (1840), »Jakob und Rahel« (1844), die »Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin« (1848) und »Karl der Grosse in Argenteuil« besonderen Beifall.

Adolf *Eybel* (1808—1882) bildete sich ebenfalls bei Delaroche weiter aus, kehrte aber, nachdem er von Paris aus eine »Aehrenleserin« 1836 als Probe seiner Fortschritte in die Heimath geschickt hatte, nach Berlin zurück, wo er in der Folgezeit Lehrer an der Akademie und Professor wurde. Im Jahre 1846 errang er mit einem umfangreichen Historienbilde »der grosse Kurfürst in der Schlacht bei Fehrbellin« einen Erfolg, den er nachmals nicht mehr in den Schatten stellte. Das Bild, im königlichen Schlosse befindlich, zeichnet sich durch eine klare Komposition, durch Wärme des Kolorits und durch eine echt dramatische Auffassung

*) Knille hat sich auch als Illustrator, mit besonderer Vorliebe für das griechisch-römische Alterthum, bethätigt und eine fesselnde Schrift unter dem Titel »Grübeleien eines Malers über seine Kunst« (Berlin 1887) herausgegeben.

und Behandlung des Vorgangs aus. Ein historisches Genrebild »Richard Löwenherz mit seinem Hofe dem Gesange Blondels lauschend« (1850) erfreute sich nicht des gleichen Beifalls. In der neuen Schlosskapelle malte Eybel zwölf Reformatoren an den Pfeilern einer Nische. Später trat seine künstlerische Produktion hinter seiner Lehrthätigkeit zurück.

An der Spitze der jüngeren Generation von Historienmalern, welche nach Paris wallfahrteten, steht Otto *Heyden* (geb. 8. Juli 1820 in Ducherow in Vorpommern). Er studirte anfangs Theologie, widmete sich aber 1843 dem Studium der Malerei, dem er an der Berliner Akademie unter Wach und Klöber oblag. 1847 ging er nach Paris in das Atelier Cogniets, in welchem er bis 1848 blieb, und war dann von 1850—1854 in Italien, besonders in Rom und Sicilien, thätig. Einige Genrebilder und Landschaften (»die heimkehrende Winzerin«, »das römische Forum« u. a. m.) waren die Früchte dieses italienischen Aufenthalts. Auch malte er während desselben mehrere Bildnisse, welche eine entschiedene Begabung für das Portraitfach bekundeten. 1855 vollendete er eine grössere Komposition »Hiob, umgeben von seinen Freunden«, welche für das Museum in Stettin angekauft wurde. Auf der Ausstellung von 1856 erschien er mit einem männlichen Portrait, welches zu den vorzüglichsten der Ausstellung gerechnet wurde, mit »einer italienischen Schnitterin«, von »grossartiger Auffassung, warmer, klarer Färbung und poetischem Eindruck«, und mit einem grossen Historienbilde »die Stiftung der Universität Greifswald«. Die Scene des letzteren Bildes geht in der Nikolaikirche zu Greifswald vor sich und stellt den Augenblick dar, wo Herzog Wratislaw IX. dem vor dem Altare knieenden Bürgermeister Rubenow als Rector magnificus die beiden silbernen Scepter, die Insignien der Macht, übergiebt. Heyden war Zögling der Greifswalder Universität gewesen und schenkte dieses Gemälde, dem man eine treue, lebensvolle Darstellung nachrühmte, bei Gelegenheit der Jubelfeier der Hochschule für ihre Aula. Er ward dafür zum Ehrendoktor promovirt. In der nächstfolgenden Zeit schuf er noch zwei grössere Historienbilder: »Boguslaw X. auf seiner Wallfahrt nach Jerusalem von Seeräubern überfallen« (Stettin, Museum) und »Feldmarschall Schwerin in der Schlacht bei Prag« (Berlin, königl. Schloss). Nebenher war er als Portraitmaler mit wachsendem Erfolge thätig. Ein Bildniss des damaligen Prinzen von Preussen erfreute besonders durch Einfachheit der Auffassung und schlichte Wahrheit. Es erwarb ihm die Gunst des Prinzen in hohem Grade, und als 1866 der Krieg mit Oesterreich ausbrach, machte er den Feldzug im Hauptquartier des Kronprinzen mit. Mehrere figurenreiche Episoden aus der Schlacht bei Königgrätz: »Der König reitet in den Nachmittagsstunden über das

Schlachtfeld« (Berlin, Nationalgalerie), »die Begegnung des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl«, »das Eingreifen der II. Armee« und »der König übergiebt dem Kronprinzen den Orden pour le mérite am Abend auf dem Schlachtfelde« beschäftigten den Künstler neben den Portraits von Bismarck und Moltke bis zum Jahre 1869. Unbeschadet der streng geschichtlichen Treue in der Schilderung des Vorgangs, welche seine hohen Auftraggeber verlangten, wusste er durch eine klare und übersichtliche Komposition und durch ein kräftiges, wenn auch nüchternes Kolorit den künstlerischen Charakter seiner Schöpfungen zu wahren und dieselben über die blosse Illustration eines bedeutungsvollen Moments zu erheben. 1869 unternahm er eine Reise nach dem Orient, als deren erste Frucht der »Teppichbazar von Kairo« schon 1870 auf der Ausstellung erschien. Später folgten noch ein »zweiter Bazar in Kairo«, »Strassenleben in Kairo«, »Pferde- und Kameelmarkt der Beduinen in Kairo« und mehrere landschaftliche Darstellungen vom Suezkanal und den Nilufern. Kann Heyden hinsichtlich der Pracht und Wärme des Kolorits mit den ersten Orientmalern Berlins, mit W. Gentz und G. Richter, nicht wetteifern, so haben seine Darstellungen orientalischen Lebens doch wegen der treuen und ungeschminkten Wiedergabe des Gesehenen einen gewissen ethnographischen Werth.

Den deutsch-französischen Krieg machte Heyden beim Generalkommando des fünften Armeekorps mit. Die lebensvolle Darstellung des »Besuchs des deutschen Kaisers bei den Verwundeten in der Nationalgalerie von Versailles« war die werthvollste Frucht seiner in diesem Kriege gemachten Studien. Auch auf dem Gebiete der monumentalen und dekorativen Malerei hat sich Heyden versucht. Auf der Kunstausstellung von 1878 erschien eine grosse mythologische Komposition »Apollo mit den Musen und Grazien« in den Wolken schwebend, welche der Künstler zugleich für den Vorhang des Posener Stadttheaters verwerthete. Einer solchen Aufgabe, welche eine freie, schöpferische Phantasie erfordert, war Heyden, dessen Stärke in der Auffassung und treuen Wiedergabe des realen Lebens liegt, freilich nicht gewachsen. Auch seinem schweren, ins bräunliche spielenden Kolorit gebricht es an der Leichtigkeit und Flüssigkeit, die für derartige poetische Stoffe nothwendig ist. Bei weitem glücklicher war er in einem die Einsetzung des Abendmahls darstellenden Wandgemälde in der Dankeskirche zu Berlin (1883), welches sich durch Lebendigkeit der Charakteristik und durch Kraft und Klarheit der Farbe in gleichem Maasse auszeichnet. In der neuesten Zeit hat er ausser gefälligen, nur im Kolorit zu matten Genrebildern aus dem italienischen Volksleben (»Madonnenfest zu Subiaco«) vorzugsweise Bildnisse gemalt,

von denen besonders die weiblichen durch geistvolle Auffassung hervorragend sind.

In der Bildnissmalerei lag auch der Schwerpunkt der künstlerischen Thätigkeit von Gustav *Richter*, obwohl er mit Geschichtsbildern seinen Ruf begründet hatte. Am 3. August 1823 zu Berlin geboren, bildete er sich auf der dortigen Akademie und besonders bei E. Holbein aus, ging dann nach Paris, wo er sich von 1844—1846 aufhielt und zeitweilig im Atelier von Leon Cogniet thätig war, welcher damals für den ausgezeichnetsten Koloristen der französischen Schule galt und zur Zeit, wo Richter nach Paris kam, mit seinem Gemälde »Tintoretto am Todtenbette seiner Tochter« grossen Ruhm geerntet hatte. (S. Bd. I. S. 183.) Ein ähnliches Bild sollte auch den Ruhm seines deutschen Schülers begründen, der jedoch noch geraume Zeit brauchte, ehe er die in Paris gewonnenen Eindrücke zu jener glänzenden koloristischen Virtuosität ausbildete, welche seine reifsten Schöpfungen kennzeichnet. Der Einfluss Cogniets hat nicht so durchgreifend auf Richter gewirkt, dass sein Kolorit und seine künstlerische Auffassung einen plötzlichen Um- und Aufschwung erfahren hätten. Einige Aquarelle und Zeichnungen mit farbigen Stiften, welche Richter in Paris und Italien, wohin er sich aus der französischen Hauptstadt begab, während der Jahre 1846—1849 ausgeführt hat, bieten durchaus nichts, was irgendwie koloristisch hervorragend wäre. Es sind Blätter theils in dem scharfen, trockenen Stile eines Horace Vernet, theils in der eleganten, oberflächlichen Manier Cogniets, der zwar ein vortrefflicher Kolorist war, aber in der Charakteristik der Köpfe nicht in die Tiefe drang und auch in der Komposition am Theatralischen haften blieb. Ein sehr frühes Selbstportrait des Künstlers, welches auf der unmittelbar nach seinem Tode in der Berliner Nationalgalerie veranstalteten Ausstellung seiner Werke (Mai 1884) zu sehen war, die uns erst einen Einblick in Gustav Richters künstlerischen Entwicklungsgang verstattet hat, lehrte, dass derselbe sich schon bei Holbein sehr achtbare koloristische Fertigkeiten erworben hatte. Auch die Bildnisse, welche Richter seit seiner Rückkehr aus Italien bis zum Beginn der sechziger Jahre gemalt hat, zeigen durchaus noch nicht jene blendenden malerischen Eigenschaften, die wir an den Schöpfungen der späteren sechziger und siebenziger Jahre zu schätzen haben. Wie jene Ausstellung lehrte, hat erst eine 1861 unternommene Reise nach dem Orient und Aegypten die koloristischen Fähigkeiten Richters zu voller Reife gebracht.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Italien, besonders in Rom, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er bei den Wandmalereien im Neuen Museum Beschäftigung fand. Dort führte er nach fremden Entwürfen im

Saale des nordischen Museums drei von den Friesbildern in stereochromischer Manier aus: Baldur, die Walküren und Walhalla. Schon vorher, 1852, war er auf der akademischen Kunstausstellung mit einem Bildniss seiner Schwester erschienen, welches alle übrigen weiblichen Bildnisse der Ausstellung in den Schatten stellte. Dasselbe offenbarte so ungewöhnliche Vorzüge, dass selbst Friedrich Eggers im »Deutschen Kunstblatte« in den Chor der Bewunderer einstimmte und die »seltene Meisterschaft der Behandlung« an diesem Werke rühmte, das er den Portraits alter Meister gleichstellte. »Man konnte nicht genug, so schrieb er, die Karnation des schön geformten Halses, den natürlichen Glanz des Haares, die einfache Anordnung bewundern, wodurch sich der Künstler mit einem Schlage in ursprünglicher Genialität den bewährtesten Meistern des Faches anschliesst.« Wir, die wir den Vortheil besitzen, die inzwischen verflossene Zeit geschichtlicher Entwicklung überschauen zu können, sehen in diesem Bilde nur einen geistvollen und feinfühligen Versuch des Fortschreitens innerhalb der von Eduard Magnus eröffneten Richtung. Ein feines Spiel des Lichts, eine zarte Modellirung, eine vornehme Haltung und ein starker Zusatz von Sentimentalität verbinden sich zu einer gefälligen Harmonie, welche jedoch noch keine eigenthümlichen Züge besitzt. Im Jahre 1852 hatte sich Richter auch an den Transparentgemälden, welche der Unterstützungsverein der Künstler seit 1844 alljährlich um die Weihnachtszeit unter Gesangsbegleitung dem Publikum vorzuführen pflegte, mit einer Auferweckung der Tochter des Jairus betheiligt. Die Komposition gefiel dem Könige derartig, dass er dem Künstler den Auftrag gab, dieselbe in grossem Maassstabe in Oel auszuführen. Das Gemälde, welches im Jahre 1856 vollendet wurde und sich gegenwärtig in der Nationalgalerie befindet, wurde dem Publikum zum ersten Male auf der Kunstausstellung der Akademie sichtbar und rief einen Enthusiasmus hervor, der nur mit demjenigen zu vergleichen ist, mit welchem vierzehn Jahre früher die Belgier aufgenommen worden waren. All' die technischen Errungenschaften der modernen belgischen und französischen Schule fanden sich hier zum ersten Male in einem deutschen Bilde vereinigt, welches sich zugleich in seiner Auffassung und Charakteristik der heiligen Figuren ganz auf den Boden der modernen religiösen Anschauung stellte. In bewusstem Gegensatz zu dem dogmatisch-theologischen Standpunkte eines Cornelius und Overbeck löste Gustav Richter, wohl nicht unbeeinflusst von der Straussschen Darstellung Christi als des Idealmenschen, aus der Erzählung des Evangelisten Markus den menschlichen Kern heraus. Kam Richter so auf der einen Seite der halbrationalistischen Religionsanschauung der grossen Masse der Gebildeten entgegen,

so huldigte er andererseits rückhaltslos dem Schönheitsbedürfniss, welches glücklicherweise eben diese Menge noch beseelt. Die Realität der modernen Auffassung gab sich nur in der fleissigen, naturalistischen Durchbildung der Einzelformen kund. In der Farbe und in der Beleuchtung schlug Richter dagegen eine romantische, noch an die Düsseldorfer Schule erinnernde Stimmung an. Die Komposition ist nicht frei von jenem theatralischen Anstrich, welcher den Historienbildern der Pariser Schule eigenthümlich ist: die Art, wie der Heiland mit vorgerücktem rechten Fusse und ausgebreiteten Händen das Auferstehungswort spricht, hat etwas vom Pathos der Bühne, von der Haltung des lebenden Bildes. Wie sehr der Maler daneben aber auch zarter, inniger Empfindungen Herr war, zeigt die meisterhafte Darstellung des jungfräulichen Kindes, welches langsam die Augenlider, auf denen noch eben ein schwerer Bann gelegen, öffnet, während das Leben allmälig in die Adern zurückkehrt. Die weisse Haut des Angesichts, die von dem rosigen Schimmer des von neuem pulsirenden Blutes leicht gefärbt wird, das fein geschnittene Kinn und die dunklen, träumerischen Augen, der äusserst zart modellirte Arm und die bei aller Tiefe und Gluth doch duftige Färbung — das alles sind Merkzeichen, die später für die künstlerische Individualität Richters charakteristisch wurden. In München und Düsseldorf, wo man noch an eine strengere, mehr kirchliche Auffassung biblischer Scenen gewöhnt war, fand das Gemälde geringeren Beifall als bei den Berlinern, welche den Künstler enthusiastisch feierten. Allen voran ging der Künstlerverein, welcher dem Gefeierten zu Ehren im November 1856 ein Fest veranstaltete.

In demselben Jahre brachte Richter ein weibliches Portrait, Kniestück in Lebensgrösse, zur Ausstellung, von welchem Friedrich Eggers sagte: »In diesem Werke steht die Technik auf einer Höhe, dass man nicht von ihr reden muss: sie dient in edelster Weise nur dem Zwecke, ein klar und rein in sich ruhendes Menschenbild im unvergänglichen Lichte der Kunst verklärt zu zeigen.« Die nächsten Jahre bis zum Antritt der orientalischen Reise waren fast ausschliesslich der Bildnissmalerei gewidmet. Aber die Früchte dieser Thätigkeit waren, soweit uns dieselben durch die erwähnte Ausstellung bekannt geworden sind, nicht durchweg erfreulich. Wenn man auch zugeben muss, dass die Persönlichkeiten und die Tracht der Dargestellten nicht gerade dankbare künstlerische Vorwürfe waren, so ist doch auch manches an der malerischen Behandlung auszusetzen. Der Fleischton ist oft fleckig, hie und da verblasen, der Modellirung fehlt es an Geschmeidigkeit und den Farbenflächen an jener Sicherheit der Beherrschung, welche die Wirkung der plastischen

Kunst zu erreichen weiss. Das Arrangement ist nicht sehr geschmackvoll, nicht malerisch im allgemeinen Sinne des Worts, und vor allem war der Beleuchtung noch nicht die entscheidende Mitwirkung eingeräumt worden.

Nachdem Richter 1858 noch ein zweites Transparent für die Weihnachtsausstellung »Moses mit den Gesetzestafeln« gemalt hatte, erhielt er 1859 vom Könige Max von Bayern den Auftrag, den »Bau der ägyptischen Pyramiden« für das Maximilianeum in München zu malen. Er begab sich, um Studien für dieses Bild zu machen, 1861 nach Aegypten, von wo er mit reich gefüllten Mappen zurückkehrte, deren Inhalt er neben der Ausführung seines grossen Werkes allmälig in kleineren Oelbildern, Aquarellen und Zeichnungen entleerte. Von den Zeichnungen ist ein Theil in dem Prachtwerke über Aegypten von G. Ebers in Holzschnitt reproduzirt worden. Dreizehn Jahre hat der Maler gebraucht, bis sein grosses Werk zur Vollendung heranreifte, und dieser lange Zeitraum ist nicht ohne Einfluss auf den Gesammtcharakter des Bildes geblieben. Wir haben keine einheitliche, einen geschichtlichen Moment darstellende Komposition vor uns, keine Gruppirung und Unterordnung der Nebenfiguren um und unter eine Hauptperson oder -handlung, überhaupt keine Handlung im dramatischen Sinne, sondern eine Sammlung einzelner Figuren und Szenen, die den Eindruck einer glänzenden Theaterdekoration mit lebenden Bildern machen. Das Theatralische der modernen Historienmalerei haftet auch diesem Bilde an, aber doch nicht bis zu dem Grade, dass die Bewunderung einer koloristischen Leistung, wie sie bis 1872 in Berlin noch nicht zu Tage getreten war, dadurch beeinträchtigt werden konnte. Aus den Trümmern des alten Aegyptervolkes, wie es noch heute in einigen mehr oder minder verkommenen Raçen fortlebt, rekonstruirte Richter jenes gewaltige Volk von Despoten und Sklaven, das die kolossalen Steinhaufen im Wüstensande aufthürmte. Sein farbiger Pinsel belebte die verblichenen Gewänder und Schmuckgegenstände, welche die Gräber herausgegeben haben, mit altem Glanze, und der Himmel und die glühende Sonne des heutigen Orients gaben die Lichtmassen her, die sich in den mannigfaltigsten und feinsten Abstufungen über die figurenreiche Komposition ergiessen. Jede Figur an sich ist eine sorgfältige Studie nach der Natur, die wie ein Einzelbild behandelt ist und als solches betrachtet sein will. Mit ungeheurem Fleiss ist aus einer Reihe von farbigen Steinen ein glänzendes Mosaikbild zusammengesetzt worden.

In dem Mangel dramatischer Kraft lag die Grenze, welche der ausserordentlichen Begabung Richters gezogen war. Er theilte diesen Mangel

jedoch mit vielen seiner hervorragendsten Kunstgenossen, einen Mangel, der vielleicht mehr im Zeitcharakter als im Charakter des Einzelnen begründet ist. Bei allem Idealismus in Farbe und Form war auch Richter ein gewisser kritischer Zug eigenthümlich, der die Schwingen seiner Phantasie an ihrer vollsten Entfaltung hemmte. Darum wandte er sich auch mit Vorliebe der Einzelfigur, insbesondere dem Portrait zu. Seine »Aegypterin«, seine »Odaliske«, sein »neapolitanischer Fischerknabe«, drei Brustbilder unter Lebensgrösse, haben seinen Namen volksthümlicher gemacht als der mühevolle Aufbau der ägyptischen Pyramiden. Richter wurde bald der bevorzugte Portraitmaler der Aristokratie und des reichen Bürgerstandes. Keinem zweiten gelang es so, die Noblesse der Erscheinung und den Adel des Geistes formell und koloristisch zu einem harmonischen Ausdruck zu bringen. Der Schmelz seines Kolorits gab der Dame der Aristokratie einen leicht sentimentalen, schwärmerischen Anflug. Er wusste die vornehme Blässe des Teints bis in die feinsten Farbennüancen, eine marmorglatte Haut, durch welche die blauen Adern durchschimmern, mit einer Zartheit wiederzugeben, wie wir sie nur noch bei einem älteren Meister, bei dem Venezianer Palma il vecchio, finden. Bei dem Bestreben, das Fleisch allzu durchsichtig und perlzart zu gestalten, verfiel Richter allerdings bisweilen ins Gläserne und Porzellanartige. Doch erklären sich diese Schwächen seiner Kunst zum Theil aus der Menge seiner Aufträge, denen er sich nicht zu entziehen vermochte, die er aber nicht immer in glücklicher Stunde zum Abschluss brachte. Am Anfang der Periode seiner vollen Reife steht das Bildniss des Malers Hoguet (1862), welches jedoch durch den Glanz der äusseren Anordnung von dem Portrait des Malers Eduard Hildebrandt in ganzer Figur (1865, im städtischen Museum zu Danzig) übertroffen wird. Derselben Periode gehören die Bildnisse des Sultans Abdul Aziz Khan (1867) und des türkischen Gesandten in Berlin, Aristarchi Bey, (1869) an, welche zeigen, wie sehr Richter weichlichen, träumerisch veranlagten Charakteren gerecht werden konnte. Im Uebrigen kam er im männlichen Bildniss nicht über die Wiedergabe äusserer Vornehmheit, persönlicher Liebenswürdigkeit und eleganter Ritterlichkeit hinaus. Als Muster aus diesem Gebiete seines künstlerischen Schaffens gilt das Portrait des Fürsten von Pless in der Uniform eines königl. Oberstjägermeisters, welche dem Maler Gelegenheit bot, seine koloristischen Mittel voll zu entfalten, aber doch nur so maassvoll, dass die Wirkung des geistvollen Kopfes und der meisterhaft gemalten Hände durch den Farbenglanz nicht beeinträchtigt wurde. Weniger gelang ihm die Wiedergabe des Kraftvollen und Heldenhaften. In dem Portrait des Kaisers Wilhelm, welches Richter für das Kasino des

Vereins christlicher Kaufleute in Breslau gemalt hat und das den Monarchen in der Uniform der schlesischen Kürassiere darstellt, ist die herzgewinnende Liebenswürdigkeit des ritterlichen Helden am meisten zu Ausdruck gekommen, die geschichtliche Persönlichkeit in ihren charakteristischen Eigenschaften aber nicht erschöpft worden. Ein Brustbild des Kaisers, welches ihn mit aufgeknöpftem Uniformrock und in weisser Weste darstellt (1877), zeigte die hervorstechendsten Charakterzüge des greisen Herrschers deutlicher, als jenes lebensgrosse feierliche Bildniss. Im Jahre 1878 portraitirte Richter auch die deutsche Kaiserin in einem einfachen, sparsam gefärbten Brustbilde, welches zwar seinen Frauenbildnissen aus den Kreisen der Aristokratie und der Finanzwelt an Glanz der Inszenierung nicht gleichkommt, durch die Feinheit in der Charakteristik aber viele seiner glänzendsten Portraitschöpfungen übertrifft. Die Reihe der Frauenbildnisse aus der Zeit seiner Reife eröffnet dasjenige der Fürstin Carolath (1872) und der Grossfürstin Wladimir von Russland (1873, Schloss zu Schwerin). Auf dem Portrait der ersteren, welche in ganzer Figur vor einem Kamin sitzend, eine grosse Dogge zu den Füssen, dargestellt ist, löste der Maler ein schwieriges Farbenproblem, indem er zu der blüthenweisen Hautfarbe des edlen Angesichts und der klassisch geformten Arme ein schneeiges, leichtes Gewand in Gegensatz brachte. In dem Bildniss der Gräfin Karolyi (1878) gipfelten die koloristischen Fähigkeiten Richters, die Gediegenheit seiner Malweise, welche er bisweilen auch über das Duftige hinaus zu einer körnigen und plastischen Festigkeit zu bringen wusste, und sein feiner Geschmack in der Art, eine fesselnde Erscheinung in das günstigste Licht zu rücken. Dass ihm über dem vornehmen Zug seines Wesens nicht das Vermögen einer scharfen Charakteristik, soweit es sich um Frauenbildnisse handelt, verloren ging, bewies unter anderen das Portrait einer Bankiersfrau, welches auf der Kunstausstellung von 1876 zu sehen war. Mit grösster Feinheit, nicht ohne leise Ironie, kennzeichnete er in der Haltung der Dame, im Arrangement, in ihrer Pose die gesellschaftliche Sphäre, der sie angehörte. Als die Krone seiner Frauenbildnisse gilt das der Königin Luise (1879, im städtischen Museum zu Köln), weniger ein streng geschichtliches Portrait, als eine ideale Verkörperung des Schutzgeistes des preussischen Volkes, welche durch einen Farbenreiz von äusserster Zartheit und Harmonie verklärt ist. Wie ein Stern aus dunkler Nacht hebt sich die leuchtende Gestalt der Königin, welche, mit einem weissen, am Saume mit Gold gestickten Gewande und einem schwarzen, hermelinbesetzten Sammetmantel bekleidet, die Stufen der Vorhalle eines Schlosses hinabsteigt, von einem schwarz bewölkten Himmel ab, und wie symbo-

lisch glänzt der Stern auf ihrem Diadem. Von den Bildnissen seiner letzten Jahre sind noch diejenigen einer jungen, schwarzhaarigen Brasilianerin, welche in einem Parke sitzt (1879), der Gräfin Dönhoff (1882) und seiner Gattin (1883) zu erwähnen.

Sein Familienleben gab ihm den Stoff zu einer Gruppe von Gemälden, welche die Mitte zwischen Portrait und Genre halten und ebenso anziehend durch ihre Komposition, wie durch ihren geschmackvollen malerischen Vortrag sind, der sich namentlich in den Seitenstücken »Evviva!« (1873), den Meister darstellend, welcher einen nackten Knaben als jugendlichen Bacchus, in der Rechten einen Champagnerkelch schwingend, zum Fenster heraushebt, und »Mutterglück« (seine Gattin mit einem jüngeren Kinde auf dem Arme), zu einer Kraft und Tiefe des Tons entwickelt, den Richter auf seinen Portraitschöpfungen nur selten erreicht hat. Der »Löwenritt«, ein nackter Knabe, welcher auf dem ausgestopften Kopfe eines Löwenfells reitet, ein Bettschirm, auf welchem eine Allegorie auf Liebe, Schlaf und Traum durch vier Knaben dargestellt ist, die »Rêverie«, die Halbfigur einer auf einem Ruhebette liegenden jungen Frau, welche die emporgehobenen Hände über dem Haupte zusammenschlingt, und das kleine Genrebild »Beim Abstäuben« gehören ebenfalls diesem Kreise von Bildern an.

Wie die erste Reise nach dem Orient, hatte ihm auch eine 1873 unternommene Reise nach der Krim, wo er sich längere Zeit in Livadia aufhielt, die Motive zu einigen Racestudien geliefert, von welchen er die ganze Figur eines kleinen Zigeunermädchens, das sich in einem Weinberge mit grossen Trauben beladen hat, das Brustbild eines Zigeunerknaben und die Halbfiguren zweier junger Zigeunerfrauen bildmässig mit starker plastischer Wirkung ausführte *). Ganz vereinzelt stehen in seinem Werke zwei Genrebilder nach antiken Motiven da: ein »Dankopfer vor Aeskulap« und »Pygmalion« in seiner Werkstatt im Augenblick, wo das Werk seiner Hände aus dem kalten Stein in das warme Leben überzugehen beginnt. Nur ein Kolorist, welcher über alle Mittel der Farbe verfügt, durfte sich an die Aufgabe, das allmälige Hinüberwachsen des rosigen Fleischtons in den weissen Stein malerisch darzustellen, wagen, und Richter hat diese Aufgabe in glänzender Weise gelöst.

In der Klarheit, dem durchsichtigen Glanz und dem Schmelz des Kolorits, in der Reinheit der Zeichnung, der Vornehmheit der Auffassung und dem Geschmack der Anordnung ist Gustav Richter von keinem

*) Gustav Richters Hauptwerke sind in vortrefflichen photographischen Nachbildungen von der photographischen Gesellschaft in Berlin (1885, zwei Bände) herausgegeben worden.

deutschen Bildnissmaler seiner Zeit erreicht worden, und in der Wiedergabe weiblicher Schönheit und Anmuth hatte er es zu einer Virtuosität gebracht, welcher nichts Unzulängliches anhaftete und die gleich seinen übrigen künstlerischen Fähigkeiten noch nichts von ihrer Frische eingebüsst hatte, als er am 3. April 1884 aus dem Leben schied.

Stärker als bei Richter zeigt sich der französische Einfluss in den Hauptwerken von Rudolf *Henneberg* (geb. 13. September 1825 zu Braunschweig), welcher erst verhältnissmässig spät seinem Drange zur Kunst nachgeben konnte. Auf den Wunsch seiner Familie musste er sich der Rechtswissenschaft widmen und war bereits als Auditor am Stadtgericht seiner Vaterstadt thätig gewesen, ehe er 1850 seine Studien auf der Akademie zu Antwerpen beginnen durfte. Die belgische Schule gewann jedoch keinen Einfluss auf ihn, da er sich schon 1851 nach Paris begab, wo er in das Atelier von Couture eintrat. Er blieb in demselben nur wenige Monate, da seiner romantischen, auf das Ideale gerichteten Sinnesart das äusserliche Treiben in Coutures Atelier nicht behagte. Eine 1877 in der Berliner Nationalgalerie veranstaltete Ausstellung seines gesammten künstlerischen Nachlasses, von welchem ein Theil später in das herzogliche Museum zu Braunschweig gelangt ist, gab Gelegenheit zu einem genauen Einblicke in den Entwicklungsgang eines Künstlers, dem es gelang, der Strömung seiner Zeit kräftig entgegenzuarbeiten und mit Gemälden phantastisch-romantischer und allegorischer Richtung ungewöhnliche Erfolge zu erringen. Nachdem Henneberg Coutures Atelier verlassen, gab er sich eifrig dem Studium der tonangebenden Pariser Meister hin und gerieth unter die Einflüsse von Decamps, Diaz und Couture, welche in zahlreichen Studien und Skizzen, zum Theil landschaftlichen Inhalts deutlich zu erkennen sind. Das erste Gemälde, mit welchem er in Braunschweig den Ausweis für seinen Künstlerberuf liefern wollte, »badende Studenten«, steht koloristisch ebenfalls ganz auf dem Boden der französischen Schule, wenngleich es in der Zeichnung den Bildungsgang Hennebergs nicht verleugnet. Während eines kurzen Aufenthalts in Braunschweig stiess er beim Studium der deutschen Klassiker auf Bürgers Balladen, und das wild-phantastische Element derselben zog ihn so mächtig an, liess in seinem Innern verwandte Saiten so stark erklingen, dass er nach seiner Rückkehr nach Paris eine grössere Komposition nach Bürgers Ballade »der wilde Jäger« begann, die er im Jahre 1856 vollendete, und die ihm auf der Pariser Ausstellung die goldene Medaille erwarb. Er hatte inzwischen eifrig Rubens studirt, dessen Vorbild sich in der malerischen Haltung des »wilden Jägers« und in der echt dramatischen Anlage und Durchführung der Komposition vortheil-

haft zu erkennen gab. Während er die lebhaften Töne der Lokalfarben durch einen bräunlichen Grundton zu einer düstern, dem geheimnissvoll-phantastischen Charakter des Ganzen entsprechenden Harmonie zusammenstimmte, hatte er zu gleicher Zeit den fruchtbarsten Moment erfasst, indem er den wilden Jäger mit seinem Tross und seiner Meute auf der Fährte des Hirsches in ein Kornfeld einbrechen lässt, dessen Besitzer sich mit seiner Tochter angstvoll flehend dem Rasenden entgegenwirft. Die Vorarbeiten zu dieser figurenreichen Komposition, die sich in der Berliner Nationalgalerie befindet — er hat sie später noch zweimal wiederholt — veranlassten Henneberg, sich eingehend mit dem Studium des Pferdes zu befassen. Zog ihn in seinen grösseren Arbeiten die wilde Romantik des Reiterlebens an, so fand er nebenher noch die Zeit, in realistischen, aus dem Leben gegriffenen Episoden Reiter- und Jägerlust zu schildern, und derselbe Künstler, der im »wilden Jäger« und in der »Jagd nach dem Glück« einen tief tragischen, fast dämonischen Ton anschlug, traf hier ebenso glücklich den eines frischen, unbefangenen, sich gelegentlich auch bis zur urwüchsigen Derbheit steigernden Humors. Die »Hasenjagd« aus dem Jahre 1859 zeigte den Künstler bereits als vollendeten Virtuosen der Zeichnung, der nicht bloss als Pferdemaler eine hervorragende Stellung beanspruchen durfte, sondern auch in dem sich in der Luft überschlagenden, von zwei Hunden verfolgten Hasen ein zeichnerisches Bravourstück lieferte. Nachdem er in Paris noch den »Verbrecher aus verlorener Ehre« nach Schiller (1860, Berlin, Nationalgalerie) gemalt, in welchem sich die Einwirkung der französischen Schule vielleicht am stärksten zeigt, begab er sich 1861 nach Italien und zwar zunächst nach Venedig, wo er einen längeren Aufenthalt nahm und unter anderen den »Tempelgang Mariä« und das »Martyrium des heiligen Petrus« nach Tizian kopirte. Wie sehr ihn aber auch die koloristischen Reize der Venezianer gefangen nahmen, so gewannen doch die strengen Zeichner des Quattrocento, Sandro Botticelli, Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli einen stärkeren Einfluss auf ihn, der allmälig die koloristische Richtung seiner ersten Epoche in den Hintergrund drängte. Als er 1863 nach Paris zurückkehrte, war diese Umwandlung bereits vollzogen. Er fand in Paris keine Befriedigung mehr und ging nach München, wo er bis 1865 blieb. Dann siedelte er nach Berlin über, und hier entstand in zweijähriger mühevoller Arbeit sein Hauptwerk: »die Jagd nach dem Glück«, welche den Namen des Künstlers zum gefeiertsten der Ausstellung von 1868 machte. Es ist bezeichnend, dass diese ergreifende, nachhaltig anregende, aber mehr den Verstand als das Herz beschäftigende Komposition, wie zwölf Jahre früher Richters »Tochter des

Jairus«, gerade in Berlin ungetheilten, begeisterten Beifall fand, während man sie in München und Köln geradezu ablehnte, in andern Hauptstädten Deutschlands doch kühler behandelte. Riegel*) erklärt diesen Erfolg mit Recht daraus, dass Henneberg auf jenem Bilde der akademischen, nur durch einen feineren Realismus modernisirten Richtung folgte, welche seit Wach und Begas in Berlin feste Wurzeln gefasst hatte und nur, jedoch ohne ihren ursprünglichen Charakter zu verändern, allen koloristischen Revolutionen der neueren Malerei gefolgt war, jener akademischen Richtung, welche zugleich dem ernsten Stil der grossen Italiener des Cinquecento, Leonardo und Raffael, Andrea del Sarto und Giulio Romano huldigte.

Die zahlreichen Vorarbeiten zur »Jagd nach dem Glück«, welche auf der Ausstellung von 1877 in der Nationalgalerie zu sehen waren, gewährten einen tiefen Einblick in das ernste, unablässige Ringen und Streben eines Künstlers, dessen wirkliche Bedeutung erst nach seinem Tode richtig gewürdigt worden ist. Anfangs liess er den Tod auf dem Pferde des bethörten Reiters aufsitzen, welcher den gleissenden Schätzen der auf einem Rade ihm voranschwebenden Glücksgöttin nachjagt, und dieser Gedanke reifte so weit aus, dass er ihn in einem grossen Karton in Kreide und Kohle ausführte. Dann trennte er beide Gestalten von einander und liess den Tod auf eigenem Pferde neben dem verzweifelten Reiter einherjagen. Als die Komposition sich bereits in einem ziemlich vorgerückten Stadium befand, fügte er erst die auf der Brücke liegende Jungfrau ein, die als die Geliebte des Reiters zu deuten ist, über welche der Verblendete hinwegstürmt. Sorgsamste Durchbildung der Form, Reinheit der Zeichnung und Klarheit der Komposition waren augenscheinlich die Hauptziele, welche Henneberg verfolgte, als er die »Jagd nach dem Glück« schuf. Das Kolorit war ihm hier ein nebensächlicher Faktor, der nur insoweit in Betracht kam, als er die Grundstimmung des Ganzen unterstützen sollte. Für sich betrachtet, erscheint das Kolorit hart, trocken und gläsern. Aber indem es sich bescheiden der Zeichnung und Formengebung unterordnet, wirkt die Wucht der echt dramatischen, meisterhaft einheitlichen Komposition um so stärker und nachhaltiger.

Im Jahre 1871 vollendete Henneberg eine liebliche Idylle, welche er »Märchen« nannte: ein reich gekleidetes Edelfräulein ruht vor Sonnenuntergang träumend im Walde, und ein Vögelchen, welches vor der sin-

*) Vgl. H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877. R. Henneberg S. 367 ff.

nenden Maid auf einem Zweige sitzt, hält ihr im Schnabel einen Ring entgegen. Im Einklang mit dem Gegenstande erfreute das anmuthige Bild durch ein lebhaftes, klares, sonniges Kolorit, welches fortan auch allen übrigen Schöpfungen Hennebergs eigenthümlich blieb. Gleich als ob er wieder die Nothwendigkeit spürte, sich durch ein Erzeugniss kräftigen Humors von der sentimental-phantastischen Stimmung befreien zu müssen, liess er dem »Märchen« das nach einem Entwurf aus der Pariser Zeit ausgeführte Aquarell »Polizeiwidrige Gestalten« folgen, ein Kleeblatt zerlumpter Galgenbrüder, welches im Gefühl seiner augenblicklichen Unbescholtenheit auf staubiger Landstrasse an einem französischen Gendarmen vorüberwankt, der von seinem Pferde herab höchst missvergnügt den Vagabunden nachschaut. Der grossen Zeit von 1870 und 1871 zollte er seinen künstlerischen Tribut in drei Gemälden, welche auf der Kunstausstellung von 1872 zu sehen waren. Das erste derselben, »die erlöste Germania«, zeigte den Fürsten Bismarck als modernen Ritter Georg, der das Ross der »erlösten Germania«, nachdem er den Drachen getödtet und sie in den Sattel gehoben, am Zügel führt. Die Verbindung der geschichtlichen Persönlichkeit, die in vollster Realität wiedergegeben war, mit einer symbolischen Idealgestalt, sowie die dekorative Behandlung der Malerei beeinträchtigten wesentlich den Erfolg. Was dem Künstler auf der »Jagd nach dem Glück« in so vollkommener Weise gelungen war, die Verschmelzung realer und phantastischer Elemente, vermochte seine Kraft auf diesem Bilde nicht zu erreichen. Dagegen fanden die beiden anderen zusammengehörigen Kompositionen, die Heimkehr siegreicher Krieger und ihren Empfang durch festlich gekleidete Jungfrauen in Trachten des 16. Jahrhunderts darstellend, ungetheilten Beifall. Sie waren Bestandtheile eines Cyklus von Wandgemälden, acht an der Zahl, auf welchen die Liebesgeschichte eines Jägers, der Abschied von seinem Mädchen, die Rückkehr aus dem Felde und die Heimführung der Braut in reizvollen und anmuthigen Zügen erzählt wird. Die Gemälde, in Wachsfarben auf Leinwand ausgeführt, dienen als Schmuck eines Zimmers in der Warschauer'schen Villa in Charlottenburg.

Im Jahre 1873 ging Henneberg nach Rom, wo er bis Ostern 1875 verweilte. Schon während seines ersten römischen Aufenthalts hatte er sich in die Natur und in das Volks- und Thierleben der Campagna vertieft und namentlich eingehende Pferdestudien gemacht, die ihm bei seinen grossen Kompositionen trefflich zu Statten kamen. Er hatte schon damals mehrere kleine Genrebilder gemalt, welche Herren und Damen aus der römischen Gesellschaft, von berittenen Campagnolen geführt, auf einem Spazierritte durch die Ebene darstellen. Der feinsinnige

Naturfreund, der sich von jeher mit Vorliebe in die Reize und Eigenthümlichkeiten einer Landschaft versenkt hatte, konnte auf diesen Bildern, da sich das landschaftliche Element weit über die Bedeutung des Hintergrundes erhob, die in seinen Lehrjahren gewonnene Fertigkeit verwerthen. Wenn das Auge des Kenners sich an der meisterhaften Wiedergabe der edlen Racepferde erfreut, die zu dem kleinen struppigen Thier des Campagnolen im scharfen Gegensatz stehen, so weilt das Auge des Naturfreundes gern auf der fein durchgebildeten Landschaft, welche den Charakter der Campagna so vollkommen erschöpft. Solch eine grössere »Campagnalandschaft mit einer Reitergesellschaft«, im Hintergrunde das Albanergebirge, malte er für den Major Flinsch in Bonn. Es ist ein Bild von feinster Charakteristik und reichster Lebenswahrheit, ausgezeichnet durch eine zarte Färbung von edler Harmonie, zugleich die letzte Arbeit, welche vollendet aus seinen Händen hervorging. Zu Ostern 1875 kehrte er nach Braunschweig zurück, brachte aber den folgenden Winter wieder in Rom zu. Hier befiel ihn ein schweres Drüsenleiden, welches, im Anfang nicht in seiner vollen Gefährlichkeit erkannt, seine Rückkehr in die Vaterstadt nöthig machte, wo er am 14. September 1876 starb.

Von einem gleich innigen Streben, die Rechte der Phantasie und des auf idealistische Formen gegründeten Stils zu wahren, wie Henneberg, wird auch August *v. Heyden* (geb. in Breslau am 13. Juni 1827) beseelt, der sich noch später als jener der Malerei widmen konnte. Er ist der Sohn des Dichters Friedrich von Heyden, der sich vorzugsweise durch die romantisch-epische Dichtung »das Wort der Frau« einen geachteten Namen in der deutschen Literatur erworben hat. Da Heydens Vater der innersten Neigung seines Sohns nicht entgegen kam, entschloss sich dieser 1848 zum Studium des Bergfachs. Als Bergbeamter kam er später nach Istrien, wo die grossartige Natur seine Phantasie mächtig anregte und von wo er auch Venedig besuchte. Nach seiner Rückkehr in die Heimath wurde er zuerst Betriebsbeamter in Oberschlesien und dann Verwaltungschef der Bergwerke des Herzogs von Ujest. Im Jahre 1859 trat jedoch durch eine glückliche Fügung des Geschicks in seinen persönlichen Verhältnissen ein derartiger Umschwung ein, dass er seinen bisherigen Beruf aufgeben und dem Drange seines Herzens folgen konnte. Er machte zuerst einen Zeichnenkursus bei Professor Holbein in Berlin durch und trat dann in Karl Steffecks Atelier, in welchem er sich zum Maler ausbildete. 1861 begab er sich nach Paris, wo er unter Gleyre und Couture studirte. Seine erste selbständige Komposition war ein Altarbild für die Kirche zu Dudweiler, eine »hl. Barbara, die Schutzpatronin der Bergleute, welche einem im Schacht ver-

unglückten Bergmann die Sterbesakramente bringt« (1864). In ihrer romantisch-poetischen Auffassung kündigte sie schon die Richtung an, mit welcher A. v. Heyden die Haupterfolge seiner späteren Zeit erzielen sollte. Seinem künstlerischen Schaffen lag von Anbeginn ein eifriges Studium des deutschen Mittelalters und der deutschen Renaissance zu Grunde. Er versenkte sich so tief und innig in den Geist dieser Zeiten, dass seine ersten Genre- und Geschichtsbilder, deren Stoffe der deutschen Vorzeit entnommen waren, »eine betende Nürnbergerin mit ihrem Knaben« (1866) und »Luthers Zusammentreffen mit Frundsberg vor seinem Eintritt in den Wormser Reichstag« (jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg), um ihrer ungewöhnlichen Auffassung willen sogar allgemeines Befremden erregten, weil sie in ihrer realistischen, jedes Pathos vermeidenden Schlichtheit der herkömmlichen Anschauungsweise widersprachen. Erst allmälig brach sich die Ueberzeugung Bahn, dass diese Auffassung durchaus von echtem geschichtlichen Geiste getragen ist. Obwohl romantisch veranlagt, hält der Künstler auf seinen Schöpfungen mit äusserster Strenge auf die geschichtliche Treue der Kostüme, und seine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Geschichte der Trachten, welche ihren Ausdruck in verschiedenen Veröffentlichungen gefunden hat*), gab auch Veranlassung, dass ihm 1882 an Stelle des Professors Hermann Weiss, des Verfassers der ersten wissenschaftlichen Kostümgeschichte, die Stelle eines Lehrers der Kostümkunde an der Kunstakademie, zunächst auftragsweise und seit 1885 definitiv, übertragen wurde. Vielfach als Illustrator, auch für Jugendschriften, thätig, suchte er in den weiteren Kreisen des Volks und der Jugend den Sinn für das Charakteristische und Historische zu erwecken und auszubilden. Doch hemmte diese wissenschaftliche, sozusagen kritische Thätigkeit nicht die Schwingen seiner Phantasie. Auch in dieser Begeisterung für die germanische Vorzeit offenbart sich der starke romantische Zug, der Heydens gesammte künstlerische Thätigkeit durchdringt. Der Aufgabe nachstrebend, welche Goethe im zweiten Theile seines Faust als das ideale Ziel der modernen Kunst bezeichnet hat, sucht auch Heyden den germanischen Geist mit der hellenischen Klassizität zu inniger Harmonie zu verschmelzen, eine Vermählung der Romantik mit der Antike anzustreben, welche der Dichter in dem Ehebunde Fausts und Helenas symbolisirt hat.

Die erste Frucht dieses Strebens war eine umfangreiche Komposition für den Vorhang des Berliner Opernhauses »Arion auf den Meeres-

*) Er gab u. a. heraus: „Blätter für Kostümkunde" (Berlin 1876 ff.) und schrieb „Die Trachten der europäischen Kulturvölker" (Leipzig 1889).

wogen« (1868), eine schwungvolle Verkörperung der Macht des Gesanges. Der leierspielende Sänger, in Gestalt und Haltung seinem schützenden Gotte nachgebildet, aber aus dem göttlichen Urbilde ins menschliche übersetzt, durchschneidet auf einem Delphin die Fluthen, aus welchen die Bewohner des Meeres, Seecentauren und Nereiden, emporsteigen, um den Klängen zu lauschen. Von links her kommt der Gott des Meeres auf seinem Gespann herangebraust, und aus den Lüften schwebt die schaumgeborene Aphrodite hernieder, eine Gestalt von bezaubernder Schönheit, in einen weissen Schleier gehüllt, der die feinen, zarten Körperformen hindurchscheinen lässt. Ein festlicher Akkord klingt wie jubilirend durch die ganze Komposition und erfüllt die zahlreichen Figuren mit frischestem Leben. Die hier so wohl gelungene Darstellung des unverhüllten weiblichen Körpers reizte den Künstler zu einer Reihe von Aufgaben, die er mit ungewöhnlichem Geschick, mit vollendeter Anmuth und in einer so reinen, keuschen Auffassungsweise löste, dass seine Frauengestalten an die hehre Reinheit und die unnahbare, jeden frivolen Gedanken fern haltende Hoheit der Antike erinnern. So konnte er selbst ein so heikles Thema, wie die Werbung der französischen Gesandten um Prinzessin Clemence nach einer provençalischen Erzählung, mit Glück durchführen. Aus den Vorhängen ihres Bettes tritt die Prinzessin in unverhüllter Schönheit den Abgesandten des Königs von Frankreich entgegen, die kaum ihre prüfenden Blicke zu dem herrlichen Frauenbilde zu erheben wagen, von dessen tadellosen Reizen sie ihrem Gebieter Bericht erstatten sollen. Die sichere Zeichnung, die zarte Modellirung, die feine malerische Behandlung und die sonstigen koloristischen Vorzüge des Bildes bewiesen zugleich, dass der Künstler mit eisernem Fleisse alles eingeholt hatte, was sein verspätetes Eintreten in die künstlerische Laufbahn ihn hatte versäumen lassen. Ein Seitenstück zu dieser Darstellung bildet ein 1879 entstandenes Gemälde nach einem Motive aus dem Titurel »Tschionatulander und Sigune«, welche dem in den Kampf ziehenden geliebten Helden auf seine Bitte die Schönheit ihres Körpers enthüllt. In die Jahre 1870 bis 1872 fallen noch einige kleinere Genrebilder: »Märchen«, ein Sänger am Meer, dem eine Nereide lauscht, »Festmorgen«, die Schmückung eines Altans durch eine Frau und einen Knaben in der Tracht des 16. Jahrhunderts (Berlin, Nationalgalerie), »der Angler«, (Berlin, beim Staatsminister Dr. Friedenthal), »Glückliche Zeit« und »Siesta«. Im Jahre 1871 schuf der Künstler auch eines der Velarien für die Siegesstrasse, welches den »Reichsfrieden« symbolisirte, und 1872 folgte der »Walkürenritt«, der 1873 auf der Wiener Weltausstellung erschien und den Namen des phantasievollen Romantikers auch in

weiteren Kreisen bekannt machte. Die Ereignisse von 1870 und 1871 hatten die äussere Veranlassung zu diesem Werke geboten. Aus dem Kriegsgetümmel der Gegenwart flüchtete sich der Geist des Künstlers in die sagenhafte Vergangenheit. In der Absicht, der Verherrlichung der Heldengrösse einen idealen Ausdruck zu verleihen, fand er ihn in dem Siegespreise, welchen der Glaube der alten Germanen ihren glorreich gefallenen Helden ausgesetzt hat. Das Gemälde zeigt ein weites Schlachtfeld, über welches sich die Schatten des Abends gelagert haben. Im Hintergrunde steht noch ein einsames Gehöft in Flammen, welche ihren falben Schein über den blutgetränkten Leichenacker werfen. Durch die Luft stürmen auf weissen Rossen zwei Walküren, ernste Jungfrauen von erhabener Schönheit, und lassen ihren Schlachtgesang ertönen, um die gefallenen Helden aus dem Todesschlafe zu erwecken. Liebevoll beugt sich die eine der Töchter Odins zu einem todwunden Krieger herab, der sich mühsam aufrichtet. Das Geschoss hat ihn mitten in die Brust getroffen, und er ist demnach würdig, den Kuss der Walküre zu empfangen und in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen zu werden, die in dem goldenen Saale Walhalls hausen. Die andere Schwester stürmt mit erhobenen, ausgebreiteten Armen vorwärts, Umschau zu halten unter den Gefallenen. Feuer sprüht aus den Nüstern der Rosse, und Thau und Nebel fliegen von ihren Hufen herab. Leuchtend heben sich die nackten Körper der Götterjungfrauen von dem silbernen Glanz ihrer Rosse ab, und mächtig klingt die tragische Stimmung des Ganzen aus düsteren, gedämpften Farbentönen wider.

Eine »Leukothea«, welche dem mit den Fluthen ringenden Odysseus erscheint und ihm ihren Gürtel reicht, ein Gemälde von klarer, harmonischer Färbung und von seltenem Liebreiz und Adel der Formen, war für die akademische Ausstellung von 1874 bestimmt, kam aber dem Publikum nicht zu Gesicht, weil die Jury gegen die nackte Gestalt der Meeresgöttin moralische Bedenken äusserte. Nachsichtiger war sie 1876 und 1877, als der Künstler in ersterem Jahre die lebensgrosse, gleichfalls unbekleidete Gestalt eines mittelalterlichen Märtyrers auf dem Scheiterhaufen und im folgenden einen »Oedipus vor der Sphinx« ausstellte. Wieder aus der nordischen Vorzeit war A. v. Heydens nächste Schöpfung entnommen, der todbringende Hochzeitsritt des »Herrn Olof« (1878). Herder hat in seinen »Stimmen der Völker« eine alte dänische Ballade mitgetheilt, die nachmals Goethe so mächtig ergriff, dass sie ihm das Motiv zu seinem Erlkönig gab. Der junge Herr Olof reitet zur Nachtzeit über das Moor, um Gäste zu seiner Hochzeit zu laden. Da naht sich ihm die Tochter des Erlkönigs mit ihren Elfen und wirbt um seine Liebe. Das dramatische Zwie-

gespräch, welches in der alten Ballade von der werbenden Elfe mit dem auf Tod und Leben dahinjagenden Ritter geführt wird, hat Goethe genau nachgebildet. Auch dem Maler gelang es, den dämonischen Zug, der die Ballade durchweht, auf seinem Gemälde, welches auch ohne das Gedicht verständlich ist, zu vollem Ausdruck zu bringen. Nur unterwärts von einem weissen, langhinwallenden Schleier bedeckt, dessen Enden sich im Nebel verlieren, schwebt die schlanke Gestalt der Elfe, gespenstisch und wesenlos wie ein Nebelstreif, über dem rabenschwarzen Rosse Olofs und streckt in liebendem Verlangen die Hand nach dem Ritter aus, der mit entsetzensvollen Mienen zu ihr emporschaut. Sein weiter rother Mantel flattert über seinem Haupt und bildet so einen wirksamen Hintergrund für den zarten Oberkörper der Elfe und ihren ausgestreckten Arm. Das Pferd jagt mit verhängtem Zügel über das Moor, mit den Hufen kaum die Spitzen des Schilfs berührend. Weisser Schaum fliesst aus seinem Maule, die Nüstern dampfen, und unter dem Brustriemen schäumt der Schweiss. Dem Pferde vorauf springt die Dogge des Ritters in mächtigen Sätzen. Ein kleiner Elf, ein finsterer Geselle mit seltsam dämonischem Blick und einem grünen Flammenkranz im buschigen Haar, berührt schon den Hals des Hundes, als wollte er sich auf seinen Rücken schwingen und den tollen Ritt mitmachen. Vorn schweben über einem kleinen Gewässer, über welches Olofs Ross eben hinwegsetzt, zwei andere Dämonen und eine zweite Elfe in Schleiergewändern, ebenfalls mit grünen Flämmchen in den Haaren, mit welchen der Maler in geistreicher und anschaulicher Weise die Irrlichter personificirt hat. Derselben romantischen Stimmung sind die Gemälde »Witttichs Rettung« nach einem Motive aus der Rabenschlacht (1880), die Erscheinung Evas vor Dante nach der Schilderung des Dichters im »Fegefeuer« (1883), »Siegfried in der Waberlohe« (im Besitz des Kronprinzen Wilhelm von Deutschland) und die Bewachung eines Schatzes und einer verzauberten Prinzessin durch Gnomen (1886) entsprossen. Nur wird der Schwung der Phantasie durch die malerische Darstellung gelähmt, welche sich in Versuchen und Farbenkontrasten erging, die der Gesammtwirkung dieser Bilder nicht förderlich sind.

Eine nicht minder umfangreiche Thätigkeit hat A. v. Heyden in der monumentalen und dekorativen Malerei entfaltet, deren stilistische Grundbedingungen er während mehrfacher Reisen durch Italien eingehend studirte. Im Keller und in der Thurmhalle des Berliner Rathhauses, im Moltkezimmer des Generalstabsgebäudes, im Admiralsgartenbade und in der Kuppel der Nationalgalerie führte er Wandmalereien aus, die sich durch schwung- und geistvolle Komposition wie durch Farbenfrische aus-

zeichnen. In der sinnvollen Darstellung des Thierkreises in der Kuppel der Nationalgalerie konnte sich der klassisch-romantische Zug seines Geistes von der günstigsten Seite zeigen. In Breslau schmückte er den Festsaal des Kornschen Hauses mit Wandmalereien, und 1879 erhielt er den Auftrag, zwei grosse Wandgemälde historischen Inhalts für den Saal des Schwurgerichts in Posen zu malen. Es handelte sich um die Darstellung der zwei wichtigsten Momente in der Rechtsgeschichte des Landes, der Verleihung des Magdeburger Stadtrechts im Jahre 1253 und der Verkündigung des preussischen Landrechts im Jahre 1794. Es sind Ceremonien, die an und für sich nichts, in ihren Folgen Vieles und Grosses bedeuten, für den Künstler also undankbare Aufgaben, denen A. v. Heyden dadurch einiges Interesse abzugewinnen wusste, dass er auf dem ersten Bilde die grösstmögliche Pracht in Trachten und in der koloristischen Darstellung entfaltete, während er der zweiten Komposition, welche solche Vortheile nicht bot, durch Feinheit und Mannigfaltigkeit in der Charakterisirung der Typen des Volks, welches der Verkündigung des Landrechts beiwohnt, einige Reize zu geben suchte. Der Schmuck des Saales wird durch vier kleinere Gemälde vervollständigt, welche in genrebildlich behandelten Gruppen Weisheit und Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit veranschaulichen. Der Künstler hat auch Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände geliefert und in zwei Bergmannsmärchen, welche 1878 unter dem Titel »Aus der Teufe« erschienen*), ein beachtenswerthes Talent für phantasievolle Naturschilderung offenbart.

In Paris hat auch der hervorragendste Orientmaler der Berliner Schule, Wilhelm *Gentz* (geb. am 9. Dezember 1822 zu Neu-Ruppin) den Haupttheil seiner künstlerischen Ausbildung genossen. Nachdem er seine Vorstudien auf den Akademien zu Berlin und Antwerpen gemacht, ging er 1846 nach Paris, wo er mit Unterbrechungen bis 1852 bei Gleyre und Couture arbeitete und namentlich durch den Einfluss des ersteren auf den Orient hingeleitet wurde. Durch grössere Studienreisen nach Spanien und Marokko (1847), nach Aegypten, wohin er später noch mehrere Male zurückkehrte, Nubien und Kleinasien erweiterte er seinen Gesichtskreis und gewann eine entschiedene Vorliebe für das morgenländische Sittenbild, welchem er sich fortan mit steigendem Erfolge widmete. In der Farben- und Sonnengluth des Südens bildete sich sein Kolorit bald zu ungewöhnlicher Kraft und sattem Glanze aus, so dass Gentz heute den

*) Eines derselben erschien zum zweiten Male in einer mit Illustrationen von der Hand des Künstlers versehenen Prachtausgabe unter dem Titel „Die Perlen“ (Berlin, 1881).

glänzendsten und effektvollsten Koloristen der französischen Schule nicht nachsteht. Als er mit Bildern aus dem orientalischen Leben im Anfang der fünfziger Jahre auf den Berliner Ausstellungen erschien, fand sein Genre jedoch noch keineswegs allseitiges Verständniss. Selbst ein Mann wie F. Eggers konnte sich mit der »gemeinen Wirklichkeit«, welche eine »Sklavenverkaufsszene im Hofe eines Sklavenmäklerhotels zu Assuan« bot, nicht versöhnen und verlangte zum mindesten die Einführung eines das Herz ergreifenden »Motivs«, eine schöne, trauernde Gefangene, oder eines »versöhnenden Moments«. Noch weniger Gnade fand vor seinen Augen ein religiöses figurenreiches Bild »das Gastmahl Christi beim Pharisäer Simon« (1854), welches sich in der malerischen Behandlung an Paul Veronese, in der Auffassung der Typen an Horace Vernet anlehnte. Ein ebenso geringer Beifall wie diesem Bilde, welches in die Klosterkirche von Neu-Ruppin kam, wurde einer zweiten religiösen Komposition des Künstlers »Christus unter den Pharisäern und Zöllnern« (städtisches Museum in Chemnitz) zu Theil. Die Zeit war für die unbefangene Würdigung solcher realistischen Darstellungsweise noch nicht reif.

Gentz fuhr inzwischen fort, seine gesammelten Studien zu farbenreichen Bildern zu gestalten, wobei er auf den landschaftlichen Theil eine besondere Sorgfalt verwendete. Die landschaftliche Szenerie und die Figuren schlossen sich stets zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Ein »Sklaventransport durch die Wüste« (Museum zu Stettin), das »Lager der Mekkakarawane«, das »Gebet der Mekkakarawane«, »Begegnung zweier Karawanen in der Wüste« sind die wichtigsten seiner Bilder aus den sechziger Jahren. Eine »Nillandschaft« mit Flamingos und anderen Wasservögeln bei Abendbeleuchtung (1870) gab mit tiefer Empfindung die poetischen, geheimnissvollen Reize des heiligen Stromes wieder, während im Gegensatz zu dieser feierlichen Stille der Natur ein »Märchenerzähler bei Kairo« in das lärmende, malerische Volksleben des Orients versetzte. Die Ausstellung von 1872 zeigte ebenfalls drei Genrebilder »Todtenfest bei Kairo«, »eine Dorfschule in Oberägypten« und einen »Schlangenbeschwörer«, die sich gleichmässig durch ihr glänzendes Kolorit wie durch die feine und scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers und durch eindringliche Charakteristik auszeichneten. 1873 unternahm Gentz eine Reise nach Palästina, Syrien und der Türkei, um dort die Lokalstudien für eine grosse, figurenreiche Komposition zu machen, welche den »Einzug des preussischen Kronprinzen in Jerusalem« (1869) darstellen sollte. Dieses Gemälde, die Krone seiner Schöpfungen, erschien auf der Ausstellung von 1876 und ging in den Besitz der Nationalgalerie über.

Die prächtige Gestalt des ritterlichen Prinzen, späteren deutschen Kaisers, in lichtblauer Dragoneruniform, um welche ein weisser arabischer Staubmantel flattert, hoch zu Ross an der Spitze eines glänzenden Gefolges, in welchem die bunte europäische Uniform mit den malerischen Trachten des Orients wechselt, bildet den Mittelpunkt des von Licht förmlich überflutheten Gemäldes. Der Zug bewegt sich von einer sich leicht senkenden Anhöhe herab, von der sich dichte Staubwolken herunterwälzen und die Menge im Mittelgrunde halb verhüllen, durch das spalierbildende Volk unter Voranritt der Kawassen sämmtlicher Konsulate mit norddeutschen und preussischen Fahnen nach der Stadt, deren Thore, Mauern und Thürme im Hintergrunde sichtbar werden. Alles Volk neigt sich vor dem Königssohne nach orientalischer Sitte zum Boden; riesige Palmenzweige wehen ihm ein freudiges Willkommen entgegen. Rechts vom Beschauer hält eine weisse Gestalt auf einem Esel: aus dem weissen Zeuge blickt der Kopf des Malers, der die Szene in seinem Skizzenbuche festzuhalten scheint. Die Schilderung dieses phantastischen Aufzugs in seiner aufs höchste gesteigerten Farbenpracht, beleuchtet vom intensivsten Sonnenlicht, erhebt sich über das blosse Genrebild zu geschichtlicher Bedeutung. Mit der erschlafften Welt des Orients tritt zum ersten Male das kraftvollste unter den abendländischen Reichen, repräsentirt durch den Erben der Krone, in Berührung.

Die nächsten Bilder des Künstlers, das Genrebild »ein Koranspruch als Heilmittel« (1877), eine sieche, schwermüthige Maid, die sich zu einer nubischen Hexe begeben hat, um ihre zauberkräftigen Mittel zu gebrauchen, eine figurenreiche Schilderung aus dem Volksleben Algiers (1879) und eine »Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias« (1880) vermochten mit dem hohen stofflichen Interesse, welches jene Meisterschöpfung neben ihren koloristischen Vorzügen erfüllt, nicht zu wetteifern, wenngleich namentlich das letztere Bild durch die treffliche Charakteristik der zuhörenden Beduinen und durch die Feinheit des Tons in der halb unterirdischen Grotte ausgezeichnet war. Noch mannigfaltiger entwickelte Gentz die Kraft seiner Charakteristik in einer figurenreichen Szene auf einem jüdischen Begräbnissplatze in Algier, der »Gedächtnissfeier des Rabbi Isaak Barchischat« (1881). Wie auf allen seinen Bildern sind auch hier Figuren und Landschaft zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen. Während aber früher die Figuren, indem sie in den Gesamtton der landschaftlichen Umgebung übergingen, minder körperlich durchgebildet waren, legte Gentz auf seinen neueren Bildern ein immer stärkeres Gewicht auf die plastische Wirkung, wofür neben einer Anzahl von höchst lebensvollen Studienköpfen nach Negern und Arabern beson-

ders die köstliche »Idylle in der Thebaide« (1883), das Liebeswerben eines jungen Flamingojägers um eine schwarzbraune Hirtin, welche inmitten der gewaltigen Bautrümmer mit einem sich an sie schmiegenden Lämmchen auf einem Steinblock sitzt, und der »Palmsonntag in altchristlicher Zeit« (1886), eine Prozession zu der Felsenkirche von Gebel Adep, deren steile Wand die Figuren hoch überragt, Zeugnisse ablegen. Was an den Schöpfungen des Künstlers früher vermisst wurde, die poetische Stimmung, hat er in höchstem Maasse in einer Reihe von Nillandschaften erreicht, in welchen die atmosphärischen Erscheinungen, besonders zur Abendzeit, mit unübertrefflicher Feinheit wiedergegeben sind. Das Nilufer mit Flamingos und Pelikanen (1881), der »Abend am Nil« (1884), ebenfalls mit Wasservögeln am Ufer, und eine andere Abendlandschaft aus dem Gebiet der Katarakte mit wasserschöpfenden Frauen (1887) sind seine Hauptwerke dieser Gattung. Gentz hat sich auch mehrfach als Illustrator bethätigt, u. a. in dem Ebersschen Prachtwerke über Aegypten.

Ebenso wie Gentz sich bald von der französischen, mehr auf blosse Tonwirkung abzielenden Manier frei gemacht hat, ist auch Bernhard *Plockhorst* (geboren am 2. März 1825 in Braunschweig) nicht lange die Bahnen der französischen Schule gewandelt, welche er 1851 in Paris, wo er ein Jahr lang bei Couture studirte, kennen gelernt, nachdem er sich zuvor bei Piloty in München gebildet hatte. Auf Studienreisen nach Holland, Belgien und Italien, wo er besonders in Venedig längere Zeit verweilte, erweiterte er seinen Gesichtskreis, liess sich dann in Leipzig, wo er mehrere biblische Stoffe in grösseren Kompositionen behandelte und nebenher als Bildnissmaler thätig war, und 1869, nachdem er noch drei Jahre lang als Professor an der Kunstschule in Weimar thätig gewesen, in Berlin nieder. Das erste religiöse Bild, mit welchem er die öffentliche Aufmerksamkeit erregte, war »Maria und Johannes vom Grabe Christi zurückkehrend«. Man rühmte an diesem Bilde, das sich von jedem konventionellen Stile fern hielt, »ergreifende Wahrheit und Tiefe der Empfindung«. Gleich den beiden zunächst vollendeten »die Ehebrecherin vor Christus« und »Mater dolorosa« kam es in die Gallerie Löwenstein nach Moskau. In den Jahren 1861—1863 schuf Plockhorst sein Hauptwerk »den Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam des Moses« (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), welches er nicht wieder übertroffen hat. Nach einer Erzählung des Talmud machte der Satan, als der Herr den Erzengel Michael herabsandte, um Moses von der Erde abzurufen, Ansprüche auf den Sterbenden wegen des Mordes, den dieser einst im Zorne gegen einen Aegypter begangen hatte. Aber der Erzengel hielt den Satan mit seinem

flammenden Schwerte fern, und Himmelsboten trugen den Leichnam Mosis zur ewigen Seligkeit empor. In meisterhaft abgerundeter, klarer Komposition veranschaulichte der Künstler diesen dramatischen Moment, den Sieg der lichten Gewalten über die Mächte der Finsterniss, mit einem Kolorit, welches in seiner Tiefe und Gluth an Rubens erinnert. Zu der hehren, ernsten, von Licht umflossenen Jünglingsgestalt bildet der scheu im Halbdunkel zurückweichende Fürst der Hölle einen wirksamen Gegensatz, der durch die fein abgewogenen Lichteffekte noch verstärkt wird. Die idealistische, von der akademischen Schablone sich fern haltende und doch energievolle Auffassung, welche dieses Bild auszeichnet, hat Plockhorst später nicht mehr erreicht, weder in einem Altarbilde für den Dom zu Marienwerder »Christi Auferstehung«, noch in drei religiösen Bildern aus den siebenziger Jahren »Christi Abschied von seiner Mutter«, »Christus auf dem Wege nach Emmaus« und »Christus erscheint der Maria Magdalena«. Die letzteren lassen Tiefe und Innigkeit der Erfindung vermissen und geben dafür eine gezierte, salonmässige Auffassung der heiligen Gestalten, die zwar dem Geschmack des grossen Publikums entspricht, aber auf eine tiefere Charakteristik verzichtet. Das flaue und süssliche Kolorit harmonirt mit dieser oberflächlichen Auffassungsweise. Zwei Genrebilder aus dem alten Testament, »Aussetzung des Moses« und »Auffindung desselben durch die Pharaonentochter«, erfreuten zwar durch ein tieferes, satteres Kolorit, litten aber sonst an derselben konventionellen Darstellungsart, über welche auch die letzten Schöpfungen des Künstlers, »die Frauen am Grabe Christi« (1883), eine Reihe von Grisaillen zu den Evangelien, acht Kompositionen zu Spittas »Psalter und Harfe« und der »Schutzengel der Kinder« (1886) nicht hinausgekommen sind. Daneben war Plockhorst ununterbrochen als Portraitmaler thätig. Zwei lebensgrosse Bildnisse des Kaisers Wilhelm und der Kaiserin Augusta in ganzer Figur (Berlin, Nationalgalerie) gehören zu seinen gediegensten Leistungen auf diesem Gebiete. Seine breite, malerische Behandlungsweise verleiht seinen Bildnissen auch dann noch einen koloristischen Reiz, wenn es ihnen an Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik fehlt.

Mit den koloristischen Darstellungsmitteln der belgischen und französischen Schule suchte Gustav *Spangenberg* (geb. 1. Februar 1828 zu Hamburg) die Tiefe und den Ernst der Auffassung, welche sich in den Bildern der altdeutschen Meister, insbesondere Dürers und Holbeins, kundgeben, zu einer neuen Ausdrucksform zu verschmelzen, ohne dass es ihm jedoch gelungen ist, diesen eigenartigen, einmal auch zu höchster Kraft entwickelten Stil auf die Dauer festzuhalten. Nachdem er seine

Vorstudien auf der Gewerbeschule in Hanau gemacht, ging er 1849 nach Antwerpen, wo er sich, ohne engeren Zusammenhang mit der Akademie, anderthalb Jahre lang ausbildete. 1851 begab er sich nach Paris, besuchte einige Monate lang das Atelier Coutures, an dem er ebensowenig wie sein Freund Henneberg Gefallen fand, und dann ein Jahr lang das des Bildhauers Triqueti, wo er den Grund zu seiner strengen, fast herben Formensprache gelegt zu haben scheint. Obwohl er bis 1857 in Paris blieb, liess er sich durch den blendenden Glanz der Pariser Koloristik nicht verleiten, seine nationalen Eigenthümlichkeiten aufzugeben. Er vertiefte sich vielmehr in das Studium der Meister der deutschen Renaissance, besonders Dürers und Holbeins, und lebte sich allmälig so innig in den altdeutschen Geist hinein, dass er den Stil Dürers und Holbeins neu zu beleben und mit der modernen Gefühlsweise zu verschmelzen wusste. Mit kleinen Genrebildern beginnend (Kinder aus der Schule kommend, das geraubte Kind, der Rattenfänger von Hameln, St. Johannisabend in Köln, die Förstersfamilie), wandte er sich später dem geschichtlichen Genre zu, welches er bald zu umfangreichen Kompositionen erweiterte. Er schöpfte mit Vorliebe aus dem Zeitalter der Reformation und schlug in seinen hierher gehörigen Bildern mit Glück einen derben, volksthümlichen Ton an, dessen Verständlichkeit sein sprödes Kolorit vergessen liess. In Bildern mit einer geringeren Anzahl von Figuren, wie »Luther als Junker Jörg«, »Luther, die Bibel übersetzend« (Berlin, Nationalgalerie), »Luther im Kreise seiner Familie musicirend«, machte sich seine koloristische Befangenheit, die sich mit farbigen Lokaltönen begnügt und auf eine harmonische Gesammtstimmung verzichtet, weniger nachtheilig geltend als in einem figurenreichen, im Auftrage der »Verbindung für historische Kunst« ausgeführten Gemälde »Luthers Einzug in Worms«. Auch hier waren es vorzugsweise die Charakteristik der Köpfe und die Wahrheit des geschichtlichen Kolorits, welche den Beschauer fesselten. Erst im Jahre 1876 gelang es dem Künstler mit seinem »Zuge des Todes« (Berliner Nationalgalerie) eine Saite allgemein menschlichen Empfindens so stark anzuschlagen, dass er ein vielfältiges Echo fand. In stofflicher wie in formaler Hinsicht knüpfte er wiederum an den Ideenkreis des späten Mittelalters an. Den grausen, wilden Humor der Todtentänze des 16. Jahrhunderts wandelte er in jenen gehaltvollen, milden Ernst um, der die frühesten Todesreigen beseelt, welche Paar an Paar anreihten, ohne den Gedanken des Tanzes damit ausdrücken zu wollen. Aus den paarweis hintereinander schreitenden Personen, welche die einzelnen Stände und Lebensalter versinnlichen, ward eine lange, unabsehbare Prozession, an deren Spitze der Tod, in das Gewand eines

Messners gekleidet und sein Glöcklein schwingend, einherschreitet. Die Schatten des Abends haben sich über das weite Blachfeld gelagert, welches die Schaar durchschreitet, und über dem traurigen Zuge des Todes fliegen die Raben. Der Bischof in reichem Ornat, der gewappnete Ritter hoch zu Ross, der Patrizier, der lahme Bettler, der den Tod dankbaren Auges als Erlöser betrachtet — sie alle sind in dem langen Reigen vertreten, welchen zwei Kinder mit Kränzen im Haar eröffnen. Die durch den öden, landschaftlichen Hintergrund und die düstere Beleuchtung noch verstärkte tragische Grundstimmung des Ganzen erhält im Vordergrunde durch zwei ergreifende Episoden ein dramatisches Interesse. Während zur Linken des Beschauers ein sieches Bettlerweib in vergeblichem Flehen dem Tode ihre Hände entgegenstreckt, ruft der finstere Messner auf der anderen Seite einen jugendkräftigen Landsknecht von der Brust seines weinenden Mädchens. Auch auf diesem Bilde trat die malerische Behandlung neben der zeichnerischen in den Hintergrund. Aber die eindringliche, mannigfaltige Charakteristik, die allgemein verständliche Komposition und der ergreifende Inhalt verhalfen dem tiefsinnigen, gedankenvollen Bilde zu einem grossen Erfolge. — Eine aus dem Boden des Alterthums in das 16. Jahrhundert verpflanzte Allegorie »Am Scheidewege« (1878), ein junges Mädchen zwischen der Personifikation der Arbeit und der glänzend gekleideten, mit schmeichlerischer Ueberredung sich herandrängenden Repräsentantin des Lasters, liess dagegen diejenigen Eigenschaften vermissen, die auf früheren Bildern Spangenbergs für die Abwesenheit aller technischen Reize entschädigten, Tiefe der Charakteristik und Reinheit der Zeichnung. Das »Irrlicht« (1879), welches einen jungen Mann in der Tracht der Renaissance zeigt, der einem das Irrlicht symbolisirenden Phantome folgt und immer tiefer in das Röhricht hineingeräth, musste ebenfalls den Mangel an Kraft des Kolorits und Schärfe der Zeichnung durch den poetischen Gedanken decken. Dann ist der Künstler nur noch einmal (1880) mit einem grossen Bilde, »die drei Frauen am Grabe Christi«, vor die Oeffentlichkeit getreten, welches abermals ein Sinken seiner auch durch physische Leiden beeinträchtigten künstlerischen Kraft zu erkennen gab.

Zu den ersten Berliner Malern, welche zu ihrer weiteren Ausbildung nach Paris gingen, gehört auch der schon früher (Bd. II. S. 482) erwähnte Schüler Franz Krügers, Karl *Steffeck* (geb. 4. April 1818 zu Berlin), der ebenfalls zahlreiche Schüler herangebildet hat, von denen wir einige bereits genannt haben. Neben dem Unterricht Krügers genoss er auch die Unterweisung von Karl Begas. Doch entwickelte er sich erst durch einen einjährigen Aufenthalt in Paris (1839—1840), wo er kurze Zeit im Atelier

von Delaroche arbeitete und dann vornehmlich nach Horace Vernet studirte, zu einer freieren Art der Darstellung und koloristischen Technik. 1840 ging er nach Rom und 1842 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er mit Jagd- und Thierstücken debütirte, bald aber seine Thierstudien auf Genrebildern und historischen Darstellungen verwerthete, bis er sich 1848 zu einem Geschichtsbilde mit lebensgrossen Figuren, »Albrecht Achilles kämpft um eine Standarte«, einer Episode aus den Kämpfen des Markgrafen mit den Nürnbergern, aufschwang. In dem wilden Reiterkampfe, der mit lebensvollster Unmittelbarkeit dargestellt war, entfaltete der Künstler eine ganz ungewöhnliche Bravour und in den Pferden nach Kuglers Ausdruck eine geradezu »verwegene Meisterschaft«. Noch jetzt wirkt das Bild, das mit grösster Farbenrealität keck und sicher gemalt ist, so frappirend und durch seine Lebendigkeit so ergreifend, dass es zu bedauern ist, dass Steffeck später nur selten Gelegenheit fand, das Geschichtsbild in grossem Stile zu pflegen. 1867 schuf er eine grössere geschichtliche Komposition »König Wilhelm auf dem Schlachtfelde von Königgrätz« (Berlin, kgl. Schloss), die von reichem, dramatischem Leben erfüllt ist, und 1884 ein Wandgemälde im Berliner Zeughause, die »Uebergabe des Briefes Napoleon III. an König Wilhelm« am Abend von Sedan.

Obwohl er auch als Portrait- und Genremaler glückliche Erfolge erzielte, konzentrirte er doch seinen ganzen künstlerischen Eifer auf die Darstellung des Pferdes, in der er bald eine Virtuosität erreichte, welche jede Nebenbuhlerschaft für lange Zeit in den Schatten stellte. Seine Pferdeportraits galten als Muster von Lebenstreue und hatten überdies den Vorzug einer Feinheit des Tons, welchen am besten der Sportsman zu würdigen weiss, der mit jeder Farbennüance seines Thiers, mit der charakteristischen Bildung des Halses und eines jeden Sprunggelenkes so innig vertraut ist, dass er die von tiefster Wissenschaft zeugende Nachschöpfung Steffecks in ihren Einzelheiten kontroliren kann. Doch wurde dieser Ruhm später einigermaassen geschmälert, als die Photographie stärker in die Domäne des Sportbildes hineingriff, welche Steffeck bis dahin ausschliesslich beherrscht hatte. Von seinen zahlreichen Genrebildern aus dem Thierleben nennen wir als die hervorragendsten: Pferdeschwemme, zwei Wachtelhunde um einen Sonnenschirm streitend (1850, Berlin, Nationalgalerie), den lauernden Fuchs, Arbeitspferde (1860), Hallali (1862), Pferdekoppel (1870), Wochenvisite (1872), Wettrennen (1874), ein Bild von ungewöhnlicher Lebenswahrheit und Mannigfaltigkeit in der Charakteristik der Köpfe der Zuschauer (1874), Zigeunerknaben durch einen Wald reitend (1876), die Stute mit ihrem todten Füllen, eine tief ergreifende, rührende Schilderung mütterlichen

Schmerzes, und flüchtige Rehe (1883), von seinen Bildnissen das des Kaisers Wilhelm und die Reiterportraits des Kronprinzen (späteren Kaisers Friedrich) und des Feldmarschalls von Manteuffel. Im Jahre 1880 wurde Steffeck als Direktor an die Kunstakademie zu Königsberg berufen, wo er seine Lehrthätigkeit fortsetzte.

Von seinen Berliner Schülern folgten der bereits genannte A. v. Heyden und mehrere andere dem Beispiel des Meisters, indem sie ihre weitere Ausbildung in Paris suchten. Ferdinand *Schauss* (geboren 1832 in Berlin) setzte die bei Steffeck begonnenen Studien bei Cogniet fort und machte dann Reisen nach England, Holland, Belgien, Italien und Spanien, auf denen er sein besonderes Interesse den Meistern des Portraits zuwendete. Er war deshalb nach seiner Rückkehr vorzugsweise als Bildnissmaler thätig, kultivirte aber auch das Genre, namentlich das mythologische, welches ihm Gelegenheit bot, seine in Paris erworbene Fähigkeit im Aktzeichnen und seine koloristische Virtuosität zu verwerthen. Im Jahre 1870 erzielte er mit einer Darstellung der »Nymphe Callisto«, deren Fehltritt von Artemis entdeckt wird, in lebensgrossen Figuren einen Erfolg, der viel von sich reden machte, weil das Gemälde bei seinem Erscheinen in der akademischen Kunstausstellung das Missfallen des Kultusministers von Mühler erregte. Die Hoffnungen, die man damals auf den Künstler setzte, erfüllten sich jedoch nicht in vollem Umfange. Sein Kolorit verlor von Jahr zu Jahr an Wärme und Kraft, und so boten seine mythologischen und sonstigen Genrebilder »Dryade«, »Genoveva«, »Leander« u. s. w. kaum noch einen anderen Reiz als den einer gewissenhaften Zeichnung. Seine Portraits, namentlich die weiblichen und die Kinderbildnisse, zeichnen sich durch eine vornehme, zarte Färbung und durch Feinheit in der formalen Behandlung aus. 1873 folgte er einem Rufe als Professor an die Kunstschule in Weimar, kehrte aber schon 1876 nach Berlin zurück, wo er seitdem nur noch Bildnisse, Studienköpfe, Genrebilder und Allegorien von geringer Bedeutung gemalt hat.

Auch Ernst *Ewald* (geb. am 17. März 1836 zu Berlin) war ein Schüler Steffecks gewesen, bevor er 1856 nach Paris ging, wo er bis 1863 seinen Studien oblag. Während dieser Zeit war er ein Jahr lang in Coutures Atelier thätig. In Paris malte er auch dasjenige Bild, welches seinen Namen zuerst in der Heimath bekannt machte, »die sieben Todsünden«. Auf einer Reise in Italien, die er 1863 unternahm, widmete er sich besonders dem Studium der italienischen Wandmalereien, dessen Ergebnisse er in seiner Vaterstadt, wo er sich 1865 niederliess, in der Bibliothek des Rathhauses (1869) und in der Querhalle des ersten

Stockwerks der Nationalgalerie verwerthete. Die Stoffe zu den in letzterem Gebäude ausgeführten Wand- und Deckengemälden, theils farbig, theils grau in grau, sind der Nibelungensage entlehnt, und dieser Umstand mag den Künstler zu einer strengen, herben Formenbehandlung veranlasst haben, die sich mit einer starren, fast gothischen Komposition und einem trockenen und stumpfen Kolorit zu einer keineswegs erfreulichen Harmonie vereinigt. Für die Dekoration der Siegesstrasse von 1871 hatte Ewald auf einem der Velarien Unter den Linden »das neue Reich« in seiner Einigkeit und stolzen Kraft verherrlicht. Ewalds Hauptthätigkeit ist seit 1868 dem Kunstgewerbemuseum gewidmet, dessen Unterrichtsanstalt er seit 1874 als Direktor leitet.

Zu einer grösseren Bedeutung auf dem Gebiet des Geschichtsbildes als die beiden zuletzt genannten ist Ernst *Hildebrand* (geb. 1833 zu Falkenberg in der Niederlausitz), ein dritter der Schüler Steffecks, welche ihre weitere Ausbildung in Paris gesucht haben, gelangt. Während des ersten Jahrzehnts nach seiner Rückkehr aus Paris bewegte sich seine künstlerische Thätigkeit im Bildniss, im Genre und in der dekorativen Malerei. In letzterer entwickelte er besonders eine lebendige, poetische Phantasie und die Vorzüge eines blühenden, festlich gestimmten Kolorits, ohne dass seine Malweise über dem Zug ins Grosse an Gediegenheit verlor. Das zeigte sich in drei Gemälden der Kunstausstellung von 1874, zwei Genrebildern aus der Renaissancezeit, welche Hildebrand als einer der ersten in Bezug auf die malerischen Reize der Tracht bei strenger Beobachtung der geschichtlichen Treue ausbeutete, »Mutter und Kind« und »der Tusch«, und einem badenden Mädchen am Meeresstrande. Die vortreffliche koloristische Technik dieser Bilder mag ihm einen Ruf an die Kunstschule in Karlsruhe eingebracht haben, welchem er 1875 Folge leistete. Dort liess ihm seine Lehrthätigkeit nur Zeit zu Bildnissen und kleineren Genrebildern, von denen die grosse Portraitgruppe, der Grossherzog von Baden im Kreise seiner Familie, und die Bilder »Am Brunnen«, »Eingeknüppert«, »Bange Stunde«, »Zechende Landsknechte« und »Gesegn's Gott«, ein Landsknecht mit einem Zinnkrug, hervorzuheben sind. Im Oktober 1880 wurde er als Leiter einer Malklasse an die Akademie zu Berlin berufen, wo ihn die Lehrthätigkeit jedoch wieder so sehr in Anspruch nahm, dass er nur Bildnisse malen konnte (darunter die Portraitgruppe »der deutsche Kronprinz, spätere Kaiser Friedrich III., im Kreise seiner Familie«). Erst nachdem er im Frühjahr 1886 sein Amt niedergelegt, gelang es ihm, ein Geschichtsbild grossen Stils, an welchem er schon längere Zeit gearbeitet, zur Vollendung zu bringen: »Tullia, die Tochter des Servius Tullius, treibt ihr Gespann über den Leichnam

ihres Vaters«. Es ist eine Schöpfung ganz im Geiste der modernen Franzosen, welche die entsetzlichsten Vorgänge mit einer Kaltblütigkeit, mit einem technischen Raffinement und einer bis zur Täuschung getriebenen Naturwahrheit in Szene zu setzen wissen, so dass man an die lebenden Bilder auf den Theatern erinnert wird. Wenn auch der speziell von Hildebrand gewählte Vorgang im Herzen des Beschauers kein Echo, nicht einmal das allgemein menschliche Mitempfinden wachruft, so muss um so mehr die technische Meisterschaft in dem Aufbau der kühnen Komposition und in der Charakteristik, der Pose und dem ganzen Gebahren der einzelnen Figuren, ganz besonders aber das scharf ausgeprägte Gefühl für den grossen, monumentalen Stil anerkannt werden. In einem bald darauf vollendeten dekorativen Gemälde für die Aula des Gymnasiums in Bielefeld, »Abendmahl in beiderlei Gestalt«, zeigte der Künstler wieder seine ihm eigenthümliche Fähigkeit, ein blühendes Kolorit — die Figuren erscheinen in Renaissancetracht — mit dem Ernste der dargestellten Situation in Einklang zu bringen.

Eine zweite Reihe von Schülern Steffecks hat sich theils dem militärischen und Sportbilde, theils dem ethnographischen und Kostümgenre gewidmet. Hermann *Freese* (geboren 1819) hat sich als Thier- und Jagdmaler in der Darstellung dramatisch bewegter Momente ausgezeichnet. Seine Lebensverhältnisse erlaubten ihm erst, in seinem 34. Jahre sich der Kunst zu widmen. Er besuchte zunächst das Atelier Brückes und trat dann bei Steffeck ein. Sein erstes Bild, »kämpfende Hirsche«, erschien 1857. Ihm folgten »Hirsche von Wölfen angefallen«, »flüchtige Hirsche« (Berlin, Nationalgalerie), »Eberjagd«, »auf der Weide« u. a. m. Selbst ein leidenschaftlicher Jäger, erlag Freese am 25. Juli 1871 einem Gehirnschlage, den er sich auf einer Jagd bei Fürstenwalde zugezogen, als er erhitzt ein kaltes Gewässer passiren wollte.

Konrad *Freyberg* (geb. am 14. März 1842 zu Stettin) kultivirt mit besonderem Glück das Reiterportrait in kleinem Maassstabe und das militärische Genre, während in grösseren Einzelbildnissen seine etwas bunte und mühsame malerische Technik nicht alle Partieen gleichmässig zu beleben im Stande ist. Seine naturgrossen Portraits erscheinen daher bisweilen hart und trocken in der Farbe und leblos im Ausdruck, während er in kleineren Reiter- und Portraitgruppen und Einzelportraits von Reitern (Prinz Karl von Preussen mit seiner Begleitung vor Paris [1872], Ausritt des Prinzen Karl zur Parforcejagd [1876], eine Gruppe von Gardes-du-corps-Offizieren [1878], Hofjagd in Letzlingen [1881], Kronprinz Friedrich Wilhelm zu Pferde, Prinz Karl zu Pferde u. a.), eine grosse Lebendigkeit und Naturwahrheit zu erreichen weiss. Auch er leistet in

der Schilderung edler Racepferde vorzügliches. Seine militärischen Genrebilder, fast sämmtlich Szenen aus dem deutsch-französischen Kriege darstellend, halten meist mit objektiver Treue und grosser Anschaulichkeit gewisse Momente fest, die als Erinnerungstafeln für die Besteller von persönlichem Werthe sind, wie z. B. »Die Batterie No. 19, Prinz Hohenlohe, bei Clamart vor Paris« (1872), »Ankunft des Prinzen Friedrich Karl auf dem Schlachtfelde von Vionville« und »Uebergabe von Metz« (1877), »Begegnung bei Ferme St. Hubert«, Episode aus der Schlacht von Le Mans (1879). — Adolf *Burger* (geb. in Warschau am 9. Dezember 1833, gestorben in Berlin am 13. Dezember 1876) schöpfte die Stoffe zu seinen Genrebildern aus dem Leben des Wendenvolkes im Spreewalde, in Altenburg und auf Rügen. Besonders dem Leben der Spreewälder Bevölkerung, die er mit liebevollstem Eifer studirte, wusste er eine grosse Zahl von Motiven abzugewinnen, die er in gemüthvollen Genrebildern verwerthete. Ein leichter, liebenswürdiger Humor umspielt seine anspruchslosen Schöpfungen, die sich in dem engen Kreise ländlicher Freuden und Leiden bewegen. Burger begleitete das Leben der wendischen Bauern, das sich im Spreewalde noch in alter Ursprünglichkeit erhalten hat, von der Wiege bis zum Grabe. Wir sehen den Kahn abfahren, der den Täufling zur Kirche führt, wir sehen die Kinder zur Schule fahren, nehmen mit den Rekruten Abschied von ihren weinenden Bräuten, betheiligen uns an dem fröhlichen Hochzeitszuge und weilen mitleidsvoll unter der Trauerversammlung am offenen Grabe. Ein solches Begräbniss im Spreewalde besitzt die Berliner Nationalgalerie. — Einer romantischen Neigung huldigt dagegen Jean *Lulvès* (geb. 1834 zu Mühlhausen im Elsass), welcher 1862, nachdem er zuvor als Ingenieur gearbeitet, in das Atelier Steffecks trat. Nach einem Aufenthalt in Russland kehrte er 1864 nach Berlin zurück und dekorirte hier den Ballsaal des Bankiers Krause mit Gemälden in Wachsfarben. Er malt vorzugsweise Genrebilder mit französischen Kostümfiguren aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, die sich durch historische Treue auszeichnen, aber an einem etwas zu bunten Kolorit leiden. Glücklicher ist er in humoristischen Genrebildern (Hauptwerk: die historische Mordstätte) und in Szenen aus dem Thierleben.

Von den Berliner Malern der älteren Generation, welche den letzten Theil ihrer Ausbildung in Paris genossen haben, sind noch Max *Michael* und Ludwig *Burger* zu erwähnen. Ersterer (geb. am 23. März 1823) besuchte seit 1841 die Kunstakademie in Dresden und ging 1846 nach Paris, wo er bei Lehmann und Couture studirte. Im Anfang der fünfziger Jahre begab er sich nach Italien und nahm einen längeren Aufent-

halt in Rom, wo er bis 1870 mit geringen Unterbrechungen gelebt hat. Er malt fast ausschliesslich Genrebilder aus dem italienischen Volksleben, von denen die ersten eine herbe Kritik fanden. So heisst es anlässlich eines grossen Bildes, »Fischer aus Procida«, im »Deutschen Kunstblatt« von 1855: »Ihn charakterisirt eine kecke, oft frivole Auffassung des Lebens . . . Die Komposition an sich ist glücklich, hat Totalität, und die einzelnen Gestalten sind ungezwungen und gesund. Lebendigkeit und natürliche Auffassung walten durch die ganze Arbeit, aber ebenso eine liederliche und unsolide Ausführung von Anfang bis zu Ende. An Zeichnung ist gar nicht zu denken, und die Farbe zeigt, dass es dem Künstler an ernstem Sinn fehlte, um sein Bild fertig zu machen.« Wenn später diese Mängel unter eingehenderen Studien auch verschwanden und Michael in Zeichnung und Modellirung strenger und solider wurde, so hat er doch die skizzenhafte koloristische Manier der Franzosen beibehalten. Wie lebendig und wahr seine Frauen und Kinder aus dem italienischen Volke auch charakterisirt sind, so lässt das stumpfe, verschwommene Kolorit, das nicht etwa eine Folge unzulänglichen Könnens, sondern das Resultat eines bizarren, aber mit Konsequenz durchgeführten Prinzipes ist, keinen erfreulichen Gesammteindruck aufkommen. Auf den Gesichtern seiner Figuren liegt ein düsterer, schwermüthiger Zug, der selbst einem so alltäglichen Gegenstand wie einer »Mädchenschule im Sabinergebirge« (1874, Kunsthalle in Hamburg) den Charakter eines tragischen Vorganges verleiht. Michael wählt seine Stoffe zumeist aus den untersten Volksschichten, deren Treiben, deren Jammer und Elend er mit ungeschminkter Realität schildert. Damit harmonirt seine düster gestimmte Palette, der er nur selten einen erfreuenden Ton abzugewinnen weiss. Eines der wenigen Bilder von seiner Hand, welche durch eine leidlich gesunde Färbung einen ungetrübten Genuss gestatten, besitzt das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, die »Elementarstudien« einer kleinen Genueserin. Später hat er durch genrebildliche Szenen aus dem Mönchsleben (»Mönche auf dem Chor«, »Pietro da Cortona malt ein Altarbild in dem Camaldulenserkloster bei Venedig«, »malender Mönch« 1879) sein Stoffgebiet erweitert und in diesen Bildern auch nach einem frischeren, lebhafteren Kolorit gestrebt. Ein grösseres Bild aus dem Volksleben, eine Bauernfamilie in ihrer ärmlichen Behausung (1879), krankte jedoch wiederum an dem schwarzen Grundton, welcher an die frühen Bilder Munkacsys erinnert. Auch der Versuch, mit einem »Hiob«, der die Tröstungen seiner Freunde zurückweist (1880), zu der Höhe des Historienbildes emporzusteigen, kam nicht über ein interessantes, aber in vielen Punkten anfechtbares Farbenexperiment hinaus, während der »Besuch

eines Kardinals im Kloster« (1881) wieder zu den erfreulichen Schöpfungen des sehr ungleich arbeitenden Künstlers gehörte. Seit 1875 ist Michael Lehrer an der Kunstakademie.

Ludwig *Burger* wurde als der Sohn eines deutschen Kaufmanns am 19. September 1825 in Krakau geboren, kam aber frühzeitig mit den Eltern nach Warschau, wo er bei einem dortigen Maler Zeichenunterricht erhielt und sich so schnell entwickelte, dass er durch die Erzeugnisse seiner Kunstfertigkeit bald zu eigenem Erwerb gelangte*). Im Vertrauen darauf ging er mit achtzehn Jahren nach Berlin, wo er Aufnahme in die Akademie fand, aber die Kosten seines Unterhalts durch Anfertigung von Illustrationen bestreiten musste. Nach einiger Zeit hatte er so viel erspart, dass er im Oktober 1851 nach Antwerpen gehen konnte, wo er seine von früher Jugend geübten Naturstudien wieder aufnahm und bis zum Sommer 1852 blieb. Nach kurzem Aufenthalt in Berlin begab er sich im Spätherbst desselben Jahres nach Paris, arbeitete dort vier Monate in Coutures Atelier, nahm dann beim Eintritt des Frühlings einen mehrwöchentlichen Aufenthalt in Barbizon am Walde von Fontainebleau und kehrte im Sommer 1853 nach Berlin zurück. Da er hier vorläufig noch keine Gelegenheit fand, seine neu erworbenen Kenntnisse in der Malerei zu verwerthen, widmete er sich wieder der Illustration. Er illustrirte biblische Erzählungen, komponirte Titel für Kursbücher und Randzeichnungen für Aktien und Banknoten, zeichnete auf den Stein und auf den Holzstock und machte daneben Uniformstudien, da sich sein Blick und sein Interesse für das militärische Leben immer schärfer und lebhafter entwickelten. Diese Uebungen befähigten ihn auch vorzugsweise für die Aufnahme von Momentbildern, wozu ihm die Leipziger »Illustrirte Zeitung« die erste Gelegenheit bot, in deren Auftrage er 1857 den Kaiser von Oesterreich auf einer Rundreise durch Ungarn begleitete, deren bedeutsamste Momente er für die genannte Zeitung in einer Reihe von Bildern festhielt. In die nächsten Jahre fallen Zeichnungen zu Ferdinand Schmidts »Preussens Geschichte in Wort und Bild«, zu dem von Graf Stillfried vorbereiteten Krönungswerke, einige Blätter aus dem Kriege in Schleswig-Holstein, wohin er sich Ende April 1864 begab, um zugleich Ortsstudien für Theodor Fontanes Werk über diesen Krieg zu machen, u. a. m. Im Jahre 1866 wurde ihm gestattet, sich beim Ausbruch des österreichischen Krieges dem Hauptquartier anzuschliessen und so einem Theile der Dramas beizuwohnen. Neben einer Reihe von

*) Vgl des Verf. ausführliche Charakteristik des Künstlers in C. v. Lützows „Zeitschrift für bildende Kunst", 1886, S. 1 ff.

Aufnahmen für das Bedürfniss der illustrirten Zeitungen fertigte er noch so viele Skizzen, dass er ein zweites Werk von Fontane über den »deutschen Krieg von 1866« mit 480 Illustrationen schmücken konnte.

Der allgemeine Umschwung der Berliner Verhältnisse nach dem Kriege von 1866, durch welchen die erste Grundlage für die zukünftige Weltstadt geschaffen wurde, gab auch der künstlerischen Thätigkeit Burgers eine neue Richtung. Obwohl er in Berlin noch keine Proben seiner Befähigung für dekorative Arbeiten in grossem Maassstabe abgelegt hatte — in der Albrechtsburg in Loschwitz bei Dresden hatte er bereits 1852 eine Anzahl von Stillleben im Speisesaale gemalt, im Schlosse Willanow bei Warschau 1857 die Decke eines Saales mit allegorischen Darstellungen der Jagd, des Landlebens und der Viehzucht, eine Galerie mit der Personifikation der Kunst geschmückt — erhielt er durch Vermittlung eines bei dem Bau des neuen Rathhauses beschäftigten Freundes den Auftrag, den Sitzungssaal der Stadtverordnetenversammlung und den Vorraum des Festsaales, des später sogenannten »Märchensaals«, auszumalen. Die acht Wandfelder im Stadtverordnetensaale sollten die Gebiete der öffentlichen Wohlfahrt versinnlichen, auf welche sich die Fürsorge der städtischen Verwaltung erstreckt: Kirchen-, Schul- und Bauwesen, Waisen-, Armen- und Krankenpflege, Schiedsgericht und Sparkasse, Turnunterricht, öffentliche Sicherheit und Feuerlöschwesen. Burger verfuhr bei seinen Kompositionen dergestalt, dass er in der Mitte einer jeden eine allegorische, den Gedanken symbolisirende Figur darstellte, wie die Wissenschaft, die Gerechtigkeit, die Sparsamkeit, die Wohlthätigkeit, Aeskulap u. s. w., und dieselbe auf beiden Seiten mit realistischen, aus dem Leben gegriffenen Personen umgab. Mit sicherem und feinem Stilgefühl wusste er seine Modelle zu Typen zu erheben und zu adeln, und so durfte er sie ungefährdet in die Nachbarschaft der allegorischen Figuren bringen. Obwohl er der Natur auf Schritt und Tritt nachging, war ihm der grobe Naturalismus im Herzen verhasst. In ihm lebte etwas von dem Geiste der grossen italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, welche die Natur nur als Vehikel benutzten, um zum Ausdruck des Idealen zu gelangen. In dem »Märchensaal« liess der Künstler, im Gegensatz zu der Abstraktion realen Lebens, welche er im Stadtverordnetensaale geboten hatte, seiner Phantasie, seiner poetischen Erfindungskraft freien Spielraum. In neun Lünetten unterhalb der Decke sind Märchen und Sagen wie Dornröschen, Sneewittchen, Rothkäppchen, der wilde Jäger, der Blocksberg, Barbarossa und die Lorelei, in den Feldern der Decke einzelne Figuren wie der Märchenkönig, Luft- und Feuergeister, Gnomen, Nixen und Elfen, der Ritter und die Königstöchter

dargestellt. Hier waltet als Bildnerin aller Formen die poetische Verklärung vom Zarten und Anmuthigen bis zum Drohenden, Finsteren und Erhabenen, wobei ein phantastischer Grundzug, welcher die Gestalten der Wirklichkeit enthebt, das ausgleichende Moment zwischen den Extremen bildet.

Neben diesen grossen Arbeiten, welche er mit Hilfe Hermann *Scherenbergs* (geb. 1826), eines Schülers von Couture, der sich später ausschliesslich der Illustration gewidmet hat, und seines Bruders Adolf Burger in anderthalb Jahren bewältigte, ging seine Thätigkeit für die Illustration und die Kleinkunst ununterbrochen einher. Sie stieg noch nach dem Kriege von 1870/71, welcher für ihn eine Fülle von Aufträgen zur Folge hatte: von Büchertiteln, Adressen, Ehrenbürgerbriefen, Transparenten, Festdekorationen, Entwürfen für Wappenschilder, Kaiserkronen, Trophäen, Silberarbeiten, Glasfenster, Tischplatten u. s. w., zu denen sich wieder grosse dekorative Arbeiten gesellten. Den letzteren kam eine im Herbst von 1872 unternommene Reise nach Italien zu statten, während welcher er eifrig die Wandmalereien aus der klassischen Zeit studirte. Durch diese Studien ging ihm auch das Verständniss für das Erhabene und Grossartige auf, und wie Michelangelo und Raffael in ihm nachwirkten, beweisen u. a. die nach seiner Rückkehr entstandenen kolossalen Halbfiguren der militärischen Tugenden in der Aula der Hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde bei Berlin und die gewaltigen, Ankunft und Abfahrt symbolisirenden Sgraffitodekorationen in der Empfangshalle des Metzer Bahnhofes, in welchen sich mit genialem Schwung der Erfindung der Ausdruck monumentaler Würde paart. Burger wurde in dieser letzten Periode seines Lebens auch an der Ausmalung der Universitätsbibliothek und der Kriegsakademie betheiligt, und im Erdgeschoss des Zeughauses führte er vier grau in grau gemalte Wandbilder aus, welche eine Geschichte des Belagerungskrieges geben. Eine ähnliche, aber grösser angelegte cyklische Darstellung, eine »Geschichte der Kanone«, beschäftigte ihn länger als dreissig Jahre, von 1853 bis 1884, wo sie bis auf vierundzwanzig Blätter angewachsen war, welche ebenfalls einen Platz im Zeughause gefunden haben. Der heiteren Muse diente er in der Ausschmückung von Räumen in zahlreichen Privathäusern Berlins, so z. B. im Pringsheimschen Hause, im Palais des Herrn von Tiele-Winckler und in den Zimmern der Fürstin Bismarck im ehemaligen Palais Radziwill. Dieser Thätigkeit, welche sich auf alle Gebiete der schmückenden Kunst im weitesten Sinne des Wortes erstreckte, setzte der Tod am 22. Oktober 1884 ein Ziel. Schon lange, bevor das Verlangen nach Hebung des Kunstgewerbes zur allgemeinen Parole gewor-

den, war Burger praktisch auf diesem Gebiete thätig gewesen, ohne sich theoretisch von seinen Bemühungen Rechenschaft abzulegen. Als das Schlagwort »stilvoll« noch nicht in aller Munde war, verstand sich Burger bereits auf die Unterschiede der historischen Stilformen, hatte sich schon in ihm ein so feines Stilgefühl entwickelt, dass er die schwierigsten Aufgaben der Flächendekoration im Einklang mit dem Charakter des zu schmückenden Gegenstandes zu lösen wusste. Deshalb konnte er auch jedem Rufe Folge leisten, als das Bedürfniss, das Dasein mit den Blüthen der Kunst zu schmücken, ein allgemeines geworden war. Es gab schliesslich in Berlin kein grösseres artistisch-literarisches Unternehmen, an welchem Burger nicht betheiligt war, und wer ein Haus, ein monumentales Gebäude, ein Gesellschafts- oder Restaurationslokal mit Malereien zieren wollte, der wandte sich an Burger, welcher dann ein figürliches oder ornamentales Wandgemälde, eine Intarsienmalerei, ein Sgraffito oder den Entwurf für ein Glasfenster beisteuerte.

Während Burger die geistige Richtung seines Schaffens von französischen Einflüssen frei zu halten gewusst hat und auch in technischer Hinsicht später seine eigenen Wege gegangen ist, kann Gottlieb *Biermann* (geb. 13. Oktober 1824 in Berlin) sowohl in seinen Portraits als in seinen phantastischen weiblichen Einzelfiguren seine französische Ausbildung nicht verleugnen. Ursprünglich ein Schüler Wachs, ging er 1849, nachdem er den grossen Staatspreis erlangt, zunächst auf ein Jahr nach Paris zu Leon Cogniet und von da nach Italien. In die Heimath zurückgekehrt, begann er mit historischen Gemälden (Tod Gustav Adolfs; Episode aus der Schlacht bei Kunersdorf) und mit Genrebildern aus dem italienischen Volksleben, wandte sich aber bald dem Portraitfach zu, das er fortan fast ausschliesslich mit stetig zunehmendem Erfolge kultivirte. Neben den modernen Franzosen diente ihm besonders van Dyck als Vorbild, dessen Noblesse in Haltung und Auffassung er freilich nur selten erreichte. Ein eifriger Diener des mit dem wachsenden Reichthum Berlins gleichen Schritt haltenden Luxus, erprobte er den Farbenglanz seiner Palette gern an kostbaren Damenroben und an dem glitzernden Beiwerk, mit welchem er die Umgebung der von ihm portraitirten Personen auszustaffiren liebte. Marmorkamine mit Lampen, Stutzuhren und Bronzen, hohe Krystallspiegel, kunstvoll geschnitzte Möbel, Portièren und Tapeten von prächtigen Stoffen bilden gewöhnlich die wirksame Folie für die Damen der Geldaristokratie, welche sich allein oder von ihren Kindern umgeben mit Vorliebe von Biermann malen lassen. Mit einer Galanterie, die einer schlichten und schmucklosen Naturwahrheit gern aus dem Wege geht, verbindet er ein grosses Raffinement in

der Inszenirung der darzustellenden Persönlichkeit, welche den Neigungen gewisser gesellschaftlicher Kreise entgegenkommt. Man hat diese Art wirksamer Etalage nicht mit Unrecht den »Gründerstil« genannt. Gleichwohl weiss Biermann bisweilen durch die Noblesse seines kühlen Silbertons und durch sonstige malerische Feinheiten auch den mit seiner Geschmacksrichtung nicht einverstandenen Kenner zu befriedigen. Doch hat ihn die Massenproduktion, der er sich nicht zu entziehen vermochte, auch zu sehr flüchtigen Arbeiten verleitet, welche unter einem verblasenen, kreidigen Tone leiden. In männlichen Portraits strebt er nach grösserer Einfachheit und Energie der Auffassung. Eine etwas theatralisch aufgeputzte »Zigeunerkönigin« (1877) und eine »Esther« (1880) zeigten seine hervorragenden, koloristischen Fähigkeiten von der glänzendsten Seite.

Ein mit Biermann verwandtes Talent ist Gustav *Graef* (geb. am 14. Dezember 1821 in Königsberg i. Pr.), welcher ebenfalls mit Geschichtsbildern anfing, um sich dann vorwiegend dem Bildniss zu widmen. Er begann seine Studien von 1843—1846 in Düsseldorf bei Th. Hildebrandt und Schadow, deren erste Frucht ein Bild aus der Nibelungen Noth war. Darauf begab er sich nach Antwerpen, Paris und München und nahm 1852 seinen Wohnsitz in Berlin. Sein erstes geschichtliches Bild, »Jephtha und seine Tochter«, fand um der konventionellen, akademischen Auffassung willen keinen Beifall, und ähnlich erging es seinen folgenden Kompositionen in grossem historischen Stile. Er malte im römischen Kuppelsaale des Neuen Museums die Versöhnung Wittekinds mit Karl dem Grossen nach einer Zeichnung Kaulbachs, nach welcher er zuvor den Karton gezeichnet hatte. Die Art Kaulbachs blieb für seine ferneren monumentalen und dekorativen Arbeiten, zu denen auch vier Bilder aus der Herkulesmythe in der Vorhalle des alten Museums gehören, maassgebend. Graefs letzte Bilder dieser Art waren drei grosse historische Kompositionen für die Aula der Universität von Königsberg, Solon, Phidias und Demosthenes, alle drei in bedeutsamen Momenten ihres Lebens, Demosthenes z. B. nach der Rede für den Kranz dargestellt, und vier Frauengestalten, welche die Elemente symbolisiren, auf Kupfer gemalt, für einen Saal des v. Tiele-Wincklerschen Palais in Berlin. Diese Allegorien sind gefällige und anmuthige Erfindungen, welche das Talent Graefs von einer viel günstigeren Seite zeigen als seine geschichtlichen Kompositionen. Der Schwerpunkt seiner Begabung liegt in der Portraitmalerei, was jedoch nicht ausschliesst, dass er auch einige vortreffliche Genrebilder gemalt hat, welche in die Jahre 1862 bis 1864 fallen. Es sind meist Schilderungen aus den Freiheitskriegen: »Auszug

ostpreussischer Landwehr«, »Ferdinande von Schmettau opfert ihr Haar« (Nationalgalerie), »der Abschied des litthauischen Landwehrmanns von seiner Geliebten«. Was seinen Geschichtsbildern abgeht, findet sich hier in vollem Maasse: Wärme und Innigkeit des Gefühls, Wahrheit der Empfindung, Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik. Als diese ergreifenden, von gesunder Realität erfüllten Bilder auf den Ausstellungen erschienen, erkannte man den frostigen Akademiker, der noch kurz zuvor eine langweilige »Ariadne« und einen »Judaskuss« gemalt hatte, nicht wieder. Um dieselbe Zeit begann Graef auch seine Thätigkeit als Portraitmaler. Sein Ansehen wuchs von Jahr zu Jahr, und bald gelang es ihm, sich eine Stellung neben Gustav Richter zu erobern. Obwohl er eine stattliche Reihe wohlgelungener, männlicher Bildnisse gemalt hat (das des Kriegsministers v. Roon, ein historisches Portrait im besten Sinne, in der Berliner Nationalgalerie, das des früheren deutschen Botschafters in Rom, v. Keudell, und sein eigenes in Renaissance-Kostüm sind die hervorragendsten unter ihnen), so ist doch das Frauenportrait seine eigentliche Domäne. Vornehm, ohne kühl zu sein, bewegen sich seine Figuren in meist glänzender Umgebung und in nicht minder glänzender Toilette frei und natürlich. Fast immer weiss er die Köpfe so fein und geistreich zu charakterisiren, dass sie zumeist im Stande sind, dem weitschweifigen Apparat, mit welchem die Mode eine fashionable Frauengestalt zu umgeben liebt, die Waage zu halten. Gleichwohl entging auch er dem Verhängniss des Modemalers nicht, welches die Erledigung massenhafter Aufträge nur auf Kosten der künstlerischen Solidität ermöglicht. Sein geschmeidiges Kolorit, welches Seide und Atlas, Spitzen und Blumen ebenso glänzend wie zart und duftig wiederzugeben weiss, verlor sich bisweilen in Trockenheit und Stumpfheit. Nichtsdestoweniger bieten seine Frauenbildnisse ein werthvolles und zuverlässiges Material zur Kenntniss der mittleren und vornehmen Gesellschaftskreise der sechsziger, siebenziger und achtziger Jahre. Im rosigen Fleischton erinnert er noch am ehesten an seine Abstammung aus der Düsseldorfer Schule. Im Uebrigen ist er aber ein Kolorist im modernen Sinne, der sich nicht vergebens in Paris umgesehen hat, wohin er später noch mehrere Male zurückkehrte. In Paris entstand auch die 1879 ausgestellte »Felicie«, eine nackte, jugendfrische Frauengestalt von üppigen Reizen, welche auf einem Ruhebette ausgestreckt liegt und in der über dem blonden Haupte erhobenen Hand eine Rose hält, eine ganz vom Geiste der französischen Schule erfüllte Komposition, aber von grösserer Wärme und Leuchtkraft des Kolorits und lebendiger und individueller in der Modellirung des nackten Körpers als die meisten derartigen

Aktfiguren der Franzosen. Minder plastisch und lebensvoll, namentlich in den unteren Extremitäten, war das »Märchen« (1880, später mehrfach überarbeitet), eine nackte, von hellblondem Haar umwallte Mädchengestalt, welche am schilfbewachsenen Ufer eines Weihers aus einer zu ihren Füssen liegenden, buntschillernden Fischhaut geschlüpft ist und mit anmuthig zurückgebeugtem Haupte in die Höhe blickt.

Auch die Mehrzahl der übrigen Portraitmaler Berlins ist mehr oder weniger stark von den Franzosen beeinflusst worden. Der Zug nach Paris dauert auch unter den Vertretern der jüngsten Generation ungeschwächt fort, und selbst die umfassende Lehrthätigkeit eines A. v. Werner und Gussow, die, soweit es sich um Geschichts-, Portrait- und Genremalerei handelt, noch am meisten von französischen Einflüssen frei geblieben sind, vermochte diesen mächtigen Zug nur zeitweilig einzuschränken. Fritz *Paulsen* (geb. 1838 zu Schwerin) bildete sich, nachdem er Vorstudien in Düsseldorf und in München bei Piloty gemacht, vier Jahre lang in Paris und liess sich 1870 in Berlin nieder. Eines seiner Erstlingswerke, die Humoreske »der geschneeballte Schornsteinfeger« (1867) besitzt die Galerie zu Schwerin. Doch wurde er erst 1872 durch ein Genrebild aus der vornehmen Gesellschaft »Besuch in der Kinderstube« weiteren Kreisen bekannt, und 1874 erzielte er sogar durch ein mit kecker Hand aus dem Berliner Leben herausgegriffenes Genrebild, »Bauernfänger beim Kümmelblättchen«, in welchem sich ein feiner, satirischer Humor mit lebendiger Charakteristik und gediegenem Kolorit vereinigte, einen durchschlagenden Erfolg, den er freilich auf dem Gebiete der Genremalerei, welches er später nur noch selten kultivirt hat (Jour fixe, Gesinde-Vermiethungsbüreau), nicht wieder übertraf. Desto glücklicher und gleichmässiger ist er in Bildnissen, von denen namentlich die weiblichen hinsichtlich der vornehmen Auffassung, des glänzenden Kolorits und des zarten Fleischtons an die besten Arbeiten von Gustav Richter heranreichen. Paul *Bülow* hat sich besonders durch einige naturwahre, mit solider Technik durchgeführte Bildnisse des Kaisers Wilhelm bekannt gemacht, während Paul *Spangenberg* sein Bestes in Portraits vornehmer Damen leistet, welche er gern in ganzer Figur und in reicher Toilette darstellt. Andere Bildnissmaler, welche nach dem Vorbilde der Franzosen den Hauptton auf die koloristische Seite legen, haben meist nur vorübergehende Erfolge erzielt, so dass sie hier keinen Platz finden können. Nur der Wiener Norbert *Schrödl* (geb. 1842), ein Schüler von Jakob Becker in Frankfurt, welcher jedoch ganz von dem ebenen Pfade der älteren Schule abgewichen ist, hat sich unter mancherlei Schwankungen vornehmlich durch die extravagante Auffassung seiner meist

weiblichen Bildnisse und die Pikanterien seines Kolorits zu behaupten gewusst, nachdem er sich anfangs mit wechselndem Glück auf dem Gebiete der dekorativen Malerei (die Tageszeiten, Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang) und auf dem der ernsten Geschichtsmalerei (Raub der Sabinerinnen) versucht hatte.

Selbst der nationalste und eigenartigste unter den Berliner Malern, Adolf *Menzel*, hat zu verschiedenen Malen französische Einflüsse empfangen, wie er freilich auch seinerseits auf die neuere französische Malerei eingewirkt hat und überhaupt zu den bahnbrechenden Künstlern unseres Jahrhunderts gehört, welche den Boden für die realistische Naturauffassung vorbereitet haben. Lange Zeit im Gegensatze zu der herrschenden Strömung stehend, nur von Wenigen geschätzt und verstanden, hat er erst im hohen Alter die Genugthuung echter Volksthümlichkeit, aber auch den Sieg seiner Kunstanschauung erlebt*). Am 8. Dezember 1815 zu Breslau geboren, kam Menzel 1830 nach Berlin, wohin seine Eltern ihren Wohnsitz verlegten. Der zwei Jahre später erfolgte Tod seines Vaters, welcher eine lithographische Anstalt besass, in der sich der junge Menzel frühzeitig mit der Steinzeichnung vertraut gemacht, zwang den letzteren, selbst für seinen Unterhalt zu sorgen und das aufkeimende Talent, dessen Ausbildung er kaum begonnen hatte**), nach der materiellen Seite auszubeuten. Vorübergehend (1833) besuchte er zwar die Gipsklasse der Akademie, sah sich aber schliesslich genöthigt, jedes systematische Studium aufzugeben, zumal da der unbemittelte Anfänger bei dem Akademiedirektor Schadow, der nach einem an sich völlig berechtigten Grundsatze sich gegen mittellose Schüler, deren Begabung nicht ganz unzweideutig war, ablehnend zu verhalten pflegte, keine Aufmunterung fand. Die Lithographie bot dem jungen Manne einen willkommenen Erwerbszweig, und in Tischkarten, Neujahrsgratulationen, Vignetten zu Gelegenheitsgedichten u. dgl. offenbarte sich zuerst ein Künstlergeist, der mit Gottfried Schadow innig verwandt war. Im Jahre 1833 ertheilte ihm der Kunsthändler Sachse den Auftrag, einen Cyklus von Federzeichnungen für den Steindruck zu komponiren, wozu er ihm nach Goethes Dichtung das Thema »Künstlers Erdenwallen« stellte, welches Menzel in sechs geistvoll erfundenen Blättern behandelte. Selbst

*) Vgl. Bruno Meyer in der Zeitschrift für bildende Kunst 1876. — F. Pecht, Deutsche Künstler etc. II. S. 305—339. — L. Pietsch in der Monatsschrift „Nord und Süd“ XI. 33. S. 439—469. — Das Werk Adolf Menzels. Mit Text von M. Jordan und R. Dohme. München 1885 ff. — Katalog der Berliner Menzelausstellung von 1885.

**) Bereits in seinem dreizehnten Jahre komponirte er ein Bild aus der römischen Geschichte, »P. Cornelius Scipio und L. Caecilius Metellus«, in akademischer Manier (Bleistiftzeichnung).

in einer Zeit, wo die Düsseldorfer Romantik den Tagesgeschmack vollkommen beherrschte, fanden die kräftige, natürliche Ausdrucksweise des jungen Künstlers, seine treue Beobachtung und schlichte Wiedergabe der Natur, sein kecker Humor und die glückliche Verbindung realistischer Momente mit symbolischen Randglossen in den Kreisen vorurtheilsloser Kenner Verständniss und Beifall, und der alte Schadow, der doch etwas von seinem Geiste in dem keck zugreifenden, flotten Zeichner spüren mochte, fand sich sogar zu einer öffentlichen Anerkennung bewogen. Dieser Erfolg ermuthigte den jungen Künstler zu einem Wagniss, dessen ganze Grösse man nur würdigen kann, wenn man sich die damalige Hauptströmung in der Malerei vergegenwärtigt. Die Düsseldorfer Historienmaler hielten sich fast ausschliesslich an das Mittelalter. Schon das 16. Jahrhundert existirte nicht mehr für sie. Höchstens fand noch ab und zu Karl V. Gnade vor ihren Augen. Nun wagte es ein junger Mann, der kaum seine ersten tastenden Schritte auf der Künstlerlaufbahn gemacht hatte, mit historischen Darstellungen aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte in die Oeffentlichkeit zu treten, mit einem Cyklus von zwölf lithographirten Blättern und einem allegorischen Titelblatt, welcher mit der Einführung des Christenthums im Lande der Wenden durch den hl. Vizelin beginnt und mit dem Viktoria nach der Schlacht bei Leipzig schliesst. Für die geschichtliche Bedeutung der von Menzel gewählten Momente hatte man damals nicht das geringste Verständniss und man konnte es auch nicht haben in einer Periode, während welcher eine kurzsichtige Politik unser Vaterland lenkte und die Erinnerungen an die ruhmvolle jüngste Vergangenheit gewaltsam in den Hintergrund drängte. Freilich wurden die Freiheitskriege noch von einigen Künstlern ausgebeutet, aber das vaterländisch - geschichtliche Moment trat hinter dem rein militärischen zurück. In dieser trostlosen Zeit politischer Erschlaffung wies nun der neunzehnjährige Menzel mit energischer Hand auf die Marksteine in der Entwicklung der brandenburgisch-preussischen Geschichte hin. Er zeigte die einzelnen Stationen eines kraftvollen Entwicklungsganges in lebendiger Verkörperung durch hervorragende Persönlichkeiten: Albrecht der Bär, Friedrich von Hohenzollern, der grosse Kurfürst, Friedrich der Grosse erschienen zum ersten Male innerhalb der preussischen Malerei als charaktervolle Typen und in einer Umgebung, deren geschichtliche Individualität ebenso glücklich getroffen war. Diese Betonung und konsequente Durchführung des Zeitkolorits war eine künstlerische That, die nicht hoch genug geschätzt werden kann. Dazu gesellte sich eine lebensprühende Schilderung der genrehaften Momente, besonders der Gefechtsszenen, und eine, wenn auch hie

und da etwas unbehilfliche und knorrige, so doch selbstständige, von eifrigem Naturstudium zeugende Formenbehandlung. Diese Blätter, unter denen das auf Friedrich den Grossen bezügliche durch Lebendigkeit und geistvolle Auffassung besonders hervorstach, wurden sämmtlich im Jahre 1834 entworfen, erschienen aber erst, von Menzel selbst auf Stein gezeichnet, 1837 unter dem Titel »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte«.

In der Zwischenzeit hatte der Künstler Versuche in der Oeltechnik gemacht und dieselben so schnell gefördert, dass er schon 1836 ein kleines Gemälde »die Schachspieler« ausstellen konnte. 1837 malte er eine »Rechtskonsultation« (im Besitz des Staatsministers Friedenthal), »die Toilette« und einen »Weltgeistlichen und einen Mönch«. »Seinen Oelgemälden,« so äusserte sich der Graf Raczynski in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst, »sieht man, wie allen seinen anderen Arbeiten, den ihm eigenen satirischen Geist an; doch lassen sie, was die Ausführung anbetrifft, noch Manches zu wünschen übrig. Bis jetzt ist er noch nicht ganz zu der den französischen Malern eigenen Geschicklichkeit in der Pinselführung gelangt, welche er sich zum Ziele gesetzt zu haben scheint.« Der sonst in so einseitigen Anschauungen befangene Graf hat hier ein richtiges Gefühl gezeigt. In der That fand Menzel in der koloristischen Behandlungsmanier der französischen Maler das richtige und deutlichste Ausdrucksmittel für seine Absichten, und besonders scheinen die mit keckem, spitzem Pinsel ausgeführten Gemälde von Isabey, die damals häufig nach Berlin kamen, ihn beeinflusst zu haben. Mit noch feinerem Verständniss beurtheilte nachmals Eggers das zweite der oben genannten Erstlingsbilder Menzels. »Man weiss nicht,« sagt er, »was man an dieser ‚juristischen Unterredung' am meisten bewundern soll, die novellistische Abrundung oder die rein malerische Harmonie, die geistreich pikante Charakteristik, die innige Vertrautheit mit Allem, was zur kostümlichen Physiognomie gehört, oder die meisterlich feine Pinselführung.« Mit einer grösseren Komposition von dramatisch bewegtem Inhalt, dem »Gerichtstag« (1838—1839), schloss Menzel vorläufig die Reihe seiner ersten Versuche ab, da ihm zunächst eine andere, sehr umfangreiche Aufgabe winkte. Auf jenem Bilde war er im Kolorit schon zu einer grösseren Ruhe und Harmonie, zu einer gewissen Breite der Behandlung gelangt, während die Situation — ein Mann, der an der Leiche seiner ermordeten Gattin vor den Richtern Anklage gegen den Mörder erhebt — mit vollster Klarheit und echt dramatischer Beredsamkeit zum Beschauer sprach.

Jene Aufgabe wurde dem Künstler von Franz Kugler gestellt, der

zu den Wenigen gehörte, welche die originelle Begabung Menzels schon frühzeitig zu würdigen wussten. Er hatte eine Biographie Friedrichs des Grossen in allgemein verständlicher Fassung für das Volk geschrieben, und Menzel sollte dieses Volksbuch ausführlich illustrieren. Mit inbrünstigem Eifer warf er sich auf das Studium der Epoche des grossen Königs. Er studirte und kopirte nicht bloss alle bildlichen Darstellungen, alle Portraits des Königs vom Kindes- bis zum Greisenalter, er vertiefte sich auch in die literarischen Quellen und suchte durch die historische Ueberlieferung ein bis in die kleinsten Züge ausgeführtes, stilgetreues Gesammtbild jener an Kontrasten so reichen Geschichtsperiode festzustellen, der Friedrich und Voltaire den Stempel ihres Geistes aufgeprägt haben. »Alle Fürsten und Helden,« sagt Eggers in einer Charakteristik Menzels, »alle Staatsmänner und merkwürdige Personen, die ganze Schaubühne jener Zeit, sei es, dass sie königliche Schlösser, Strassen, Schlachtfelder, Gärten oder Grabgewölbe vorstellten, der ganze Apparat von Krieg und Frieden, von den Portraits der Generale bis auf den Federbusch des gemeinen Husaren, von den Bildnissen weltberühmter Akademiker bis auf das Notenpult im Konzertsaal zu Sanssouci, Alles ist entweder nach der Natur gezeichnet oder mit sorgfältigem Fleisse nach gleichzeitigen Gemälden, Kupferstichen, Büsten, Medaillen u. s. w. kopirt, oder nach Beschreibungen, Briefen, militärischen und anderen Büchern, ja mündlichen Ueberlieferungen entworfen. Von den historischen Ereignissen, welche in charakteristischer Komposition eine ganze Seite einnehmen, bis zur Anekdote, auf welche in den Initialen angespielt wird, überall geht Originalität der Erfindung mit historischer Treue Hand in Hand. Frappante und humoristische Einfälle sind dazwischen gestreut, gerade wie man ihrer von Friedrich selbst gewohnt war, und zwar oft in den ernsthaftesten Situationen seines reichen Heldenlebens. Ueberhaupt hat in der Auffassung der Persönlichkeit des grossen Königs der Zeichenstift des Künstlers eine Beredsamkeit an den Tag gelegt, die bei einer blossen Durchschau des Buches von Bildniss zu Bildniss den ganzen Charakter Friedrichs und dessen Entwicklung enthüllt. So ist ein poetischer Zauber über die liebenswürdige Erscheinung des jungen Monarchen ausgegossen, aus der sich allmälig der tiefe Ernst und die Stärke des Helden entwickelt.«

Zum ersten Male war auch in der Berliner Malerei ein selbstständig schaffender Künstler aufgetreten, der mit vollem Bewusstsein und mit unverkennbarer Tendenz in den Grund des preussischen Volksthums zurückgriff und in demselben Wurzel zu fassen suchte. Es war natürlich, dass sich die Anerkennung, die er in einer Zeit fand, wo die grosse Masse der Gebildeten in unklarer Sehnsucht nach grossdeutschen Idealen

seufzte, nur auf enge Kreise beschränkte. Erst seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, als sich die Köpfe von nebelhafter Gefühlsschwärmerei für mittelalterliche Reichsherrlichkeit und von »jungdeutscher Zerrissenheit« etwas erholt hatten, als Preussen durch gewissenhafte Arbeit und straffe Reorganisation auf praktische Ziele gelenkt wurde, gewann auch das preussische Volk allmälig das Interesse für seinen Helden wieder, der ihm bis zu den Befreiungskriegen als die edelste Verkörperung eines Fürstenideals gegolten hatte. Es ist Menzels Verdienst, durch eine Jahrzehnte lange, fast ausschliesslich den Thaten und der Zeit Friedrichs des Grossen gewidmete künstlerische Thätigkeit die Erinnerung an den preussischen Helden erweckt und rege erhalten, das Volk durch bildliche Vorführung seiner glorreichen Heerführer und Soldaten immer wieder auf das sicherste Fundament des preussischen Staates hingewiesen zu haben. Nach Chodowiecki war er der erste, der einen volksthümlichen Ton anschlug und auf das glücklichste traf, und gerade der Holzschnitt, das volksthümlichste und wirksamste aller künstlerischen Agitationsmittel, war auch der richtigste Dolmetsch seiner Gedanken.

Vierhundert Blätter und Blättchen zeichnete Menzel in den Jahren 1839—1842 für Kuglers Werk. Eine kleine Anzahl von Holzschneidern, die allmälig mit vollstem Verständniss in seine Absichten eindrangen, Fr. Unzelmann, Otto und Albert Vogel in Berlin und Ed. Kretschmar in Leipzig, vereinigten sich um ihn und hoben diese echt deutsche, lange vernachlässigte Technik wieder auf eine glänzende Höhe. Menzel war nunmehr der Friedrichsmaler par excellence geworden, und deshalb übertrug man ihm auch die Illustrationen für eine neue, auf Befehl König Friedrich Wilhelms IV. veranstaltete Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen, die er, 200 an der Zahl, in den Jahren 1843—1849 zeichnete. Da diese Ausgabe jedoch nicht für den Handel bestimmt, sondern der Verfügung des Königs vorbehalten war, welcher die einzelnen Exemplare »ausschliesslich als Geschenke an fürstliche Persönlichkeiten und Staatsbibliotheken und als Zeichen besonderer Gunst und Anerkennung an hochverdiente Staatsbeamte, Gelehrte und andere hervorragende Private« verwendete, sind die in diesen Illustrationen niedergelegten, tiefen Gedanken des Künstlers lange Zeit nur ganz engen Kreisen bekannt geworden, bis 1882 die Genehmigung zu einer neuen, gesonderten Veröffentlichung dieser Holzschnitte ertheilt wurde, welche zunächst ebenfalls wieder in einer Prachtausgabe und 1886 in einer wohlfeileren erfolgte*). Die »Oeuvres

*) Adolph Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. In Holz geschnitten von O. Vogel, A. Vogel, Fr. Unzelmann und H. Müller. 200 Blätter mit Text von L. Pietsch. Zwei Bände.

de Frédéric le Grand« sollten nicht in dem Sinne illustrirt werden wie Kuglers »Geschichte Friedrichs des Grossen«. Der Zeichner sollte sich auf kleine Vignetten beschränken, welche die Rolle von den Druck angenehm unterbrechenden Ornamenten zu spielen hatten. Es war ihm deshalb die Bedingung gestellt worden, mit seinen Kompositionen nicht den Raum von zwölf Centimetern im Geviert zu überschreiten. Den Zwang, unter welchem Menzel damals arbeiten musste, hat er in der Titelvignette zu der neuen Ausgabe der Zeichnungen anmuthig und geistreich persiflirt. Innerhalb einer Rokokokartusche müht sich ein kleiner Genius zwischen den ausgespreizt dastehenden Schenkeln eines Zirkels vergebens ab, den Raum durch Auseinanderdrängen der Schenkel zu vergrössern und seine Schwingen frei zu entfalten. Aus dem Kopfe des Zirkels schaut ein Mondgesicht mitleidig-ironisch lächelnd auf den zornigen Knaben herab. Diesem Zwange verdanken wir eine Reihe der köstlichsten Meisterwerke der Holzschneidekunst, welche auch heute, wo der Xylograph mit viel feineren und mannigfaltigeren Werkzeugen arbeitet, hinsichtlich der Feinheit, Klarheit und Schärfe der Linien und der malerischen Wirkung noch nicht übertroffen worden sind. Der deutsche Holzschnitt, dessen weitere Entwicklung länger als ein Jahrhundert hindurch unterbrochen worden, war in Berlin durch die Gebrüder Unger und Friedrich Wilhelm Gubitz wieder zur Uebung gelangt. Die wahre Lebenskraft wurde ihm aber erst durch Menzel eingeflösst, welcher den Berliner Holzschneidern wirklich künstlerische Aufgaben stellte, an denen sie ihre Kräfte erproben konnten. Einer der ersten Versuche Menzels war eine auf Holz gezeichnete Komposition »Der Tod des Franz von Sickingen«, welche als Nietenblatt des Vereins der Kunstfreunde im preussischen Staate für das Jahr 1838 bestimmt war und von Unzelmann, einem Schüler von Gubitz, geschnitten wurde. Derselbe war auch an der Ausführung der Zeichnungen zur »Geschichte Friedrichs des Grossen« betheiligt und hat sich sowohl hier wie in den später entstandenen grossen Blättern »Guttenberg und Fust, den ersten Abzug von ihrer Bibel druckend«, einem Gedenkblatt zum 400jährigen Jubiläum der Buchdruckerkunst, und einem ungemein lebensvollen und plastisch wirkenden Bildnisse Shakespeares (1855), als das glänzendste Talent dieser von Menzel erweckten Schule von Holzschneidern gezeigt. Er, Otto und Albert Vogel und Hermann Müller wurden auch dazu ausersehen, die Zeichnungen zu den »Oeuvres de Frédéric le Grand« zu schneiden. Sie entledigten sich ihrer Aufgabe in so vollkommener Weise, dass der schwer zu befriedigende Menzel ihnen die Anerkennung nicht versagen konnte, dass sie »im Gehorsam gegen den Strich seiner Zeichnung das Höchste geleistet«. Neben der Feinheit der

Linienführung, welche gleichwohl den Charakter des Holzschnitts nicht verleugnet, bewundern wir die Kraft des Tons und die feinfühlige Vertheilung von Licht und Schatten, welche jedem Blatte eine ausgeprägt farbige Erscheinung verleihen.

Der Vorzug, welchen Menzel mit den niederländischen Sittenmalern theilt, die grösste Fülle des Lebens in den kleinsten Raum zu bannen, offenbart sich nirgends in einem höheren Grade und in einem reineren Lichte als in den Zeichnungen zu den Werken Friedrichs des Grossen, welche zugleich den Reichthum seiner Phantasie und seiner Erfindungskraft in grösster Vielseitigkeit zeigen. Aus diesen Zeichnungen erfahren wir, dass der Maler, welcher in den letzten Jahrzehnten seiner Thätigkeit zumeist als Sarkast und Satiriker erschienen ist, der namentlich an dem weiblichen Geschlecht nur dessen Schwächen und Hinfälligkeiten gesehen hat, auch der Schönheit und Anmuth des Weibes zu huldigen weiss. So stellt eines der geistreichsten und graziösesten unter den zahlreichen Bildnissen des Werkes die Marquise von Pompadour dar, freilich in einem phantasievoll komponirten Rokokorahmen, in dessen Schnitzwerk erotische Szenen eingefügt sind, welche in kleinen, sehr lebendig und zart modellirten Figürchen an die Orgien des Hirschparks erinnern. In einem »Briefe über die Erziehung«, in welchem sich der königliche Schriftsteller missbilligend über die Verweichlichung der Adligen und ihre Abneigung gegen den Militärdienst ausspricht und der in warnenden Betrachtungen über die Zukunft der Nation gipfelt, hat Menzel als Vignette die auf einem Felsen sitzende, gekrönte Germania gezeichnet, ein halbnacktes Weib, dessen stolze Formen von einem reich und fein entwickelten Schönheitssinne zeugen. Auch als gründlichen Kenner der Antike lernen wir Menzel kennen, der sich in den Geist des klassischen Alterthums so tief versenkt hat, dass ihm Kompositionen idealen Charakters nach altgriechischen und -römischen Motiven nicht minder gelingen als die geistsprühenden Bildnisse der Philosophen, Schriftsteller und Krieger des 18. Jahrhunderts. Weit entfernt, sich sklavisch an den Text zu halten, hat Menzel oft genug die Gedanken des Königs weiter ausgesponnen, hat er eine beiläufige Wendung benutzt, um ihr einen für seinen Zeichenstift fruchtbaren Moment abzugewinnen. Nicht selten ironisirt er sogar die Worte Friedrichs, und wenn er glaubt, dass der königliche Autor ein ungerechtes Urtheil ausgesprochen, kritisirt er dasselbe durch den Inhalt seiner Zeichnung und giebt seinen Protest durch die schneidige Beredsamkeit seines Griffels zu erkennen. Der damals erst dreissigjährige Menzel erscheint uns in diesen Kompositionen als ein Geist von seltener Tiefe und von universellem Umfang des Wissens, als ein Künstler,

dem die Antike ebenso geläufig ist wie das 17. Jahrhundert und die Kunst der Rokoko- und Zopfzeit, als ein Maler, welcher mit dem Stifte Innenräume gestaltet, die an malerischen Reizen einem Pieter de Hooch nicht nachstehen, der Elephanten und Löwen mit gleicher Sicherheit zeichnet wie die Pferde der preussischen Kavallerie, und der in seinen Landschaften*) ein tiefinbrünstiges Gefühl für die Schönheit und den Frieden in der Natur offenbart, als ein Meister, welcher die charakteristischen Eigenthümlichkeiten eines Individuums durch wenige Federzüge erschöpft und der auf zwölf Centimetern im Geviert mehr zu sagen weiss als viele Historienmaler auf grossen Leinwandflächen.

Im Jahre 1847 bestellte der Kasseler Kunstverein bei Menzel eine grosse historische Komposition »Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnlein Heinrich dem Kinde 1247 in Marburg einziehend«, welche, wie Pietsch angiebt, monumental in Farben ausgeführt werden sollte, die der Künstler zunächst aber als Karton und in lebensgrossen Figuren zeichnete. Wiewohl sich unter der Menge des zuschauenden Volkes genug interessanter Typen fanden und die Komposition von Leben und Bewegung erfüllt war, entsprach dieselbe im Ganzen doch nicht den Erwartungen, die man auf Menzel gesetzt hatte, und selbst Kugler, der doch zu den einsichtigsten und verständnissvollsten Beurtheilern des Künstlers gehörte, vermochte sich für den Karton nicht zu erwärmen. Derselbe ist später wieder in den Besitz Menzels zurückgelangt und war auf der Jubiläumskunstausstellung von 1886 zu sehen. Der romantische mittelalterliche Stoff stand im Widerspruch zu der realistischen Darstellungsweise des Künstlers, und dieser Zwiespalt zeigte sich auch in zwei um dieselbe Zeit entstandenen Oelbildern, der »Predigt in der Klosterkirche zu Berlin« und »Gustav Adolph empfängt seine Gemahlin vor dem Schlosse zu Hanau« (1847), auf denen gleichfalls, freilich mehr im Kolorit als in der scharfen, fast spitzigen Charakteristik, die Einflüsse der Romantik noch nicht ganz überwunden waren, wenngleich sich in der koloristischen Behandlung wiederum ein bedeutender Fortschritt offenbarte. Wie schnell sich seine Oeltechnik zu voller Reife entwickelte, zeigte er bald darauf in einem grösseren figurenreichen Gemälde, welches seinen Ruf als Maler im eigentlichen Sinne für immer begründete. In den Jahren 1849 und 1850

*) Menzel hat auch eine Reihe von selbstständigen Landschaften in Oel, Aquarell, Gouache u. s. w. gemalt. Eines seiner landschaftlichen Hauptwerke, ein sorgfältig durchgeführtes, vollkommen naturalistisch behandeltes Oelgemälde, eine Partie aus dem Palaisgarten des Prinzen Albrecht in Berlin darstellend, datirt aus dem Jahre 1846. (Vortrefflich radirt von Mannfeld.) Spätere Landschaften gaben Motive aus Tirol, Gastein und anderen Gebirgsgegenden wieder.

entstand das von Witz und Laune funkelnde, von echt geschichtlichem Geiste erfüllte Bild »Die Tafelrunde Friedrichs des Grossen« (Berlin, Nationalgalerie), welches die Reihe jener aus der Zeit des grossen Königs geschöpften Oelgemälde geschichtlichen und genrehaften Inhalts eröffnete, von denen ein jedes ein Treffer ins Schwarze war: »Die Bittschrift« (undatirt, nach Pietsch 1849 gemalt), »Das Flötenconcert in Sanssouci« (1850 bis 1851, Berlin, Nationalgalerie), »Friedrich bei der Tänzerin Barberina (1852), »Friedrich der Grosse auf Reisen« (1854, Berlin, Ravenésche Galerie), »Friedrich bei der Huldigung in Breslau 1741« (1855, Breslau, Museum), »Friedrich und die Seinen bei Hochkirch« (1856, Berlin, kgl. Schloss) und die »Begegnung Friedrichs mit Josef II. in Neisse« (1857, Weimar, im Besitz des Grossherzogs). Zwei andere zu dieser Bilderreihe gehörige Gemälde »Friedrich vor der Schlacht von Leuthen« und »Friedrich am Abende der Schlacht die österreichischen Offiziere im Schlosse zu Lissa überraschend« sind unvollendet geblieben.

Mit einer ungewöhnlichen, tief eindringenden Schärfe der Charakteristik, die oft einen humoristisch-satirischen Anflug hat, mit einer souveränen Beherrschung alles Stofflichen, die sich gleichmässig auf Kostüme, Geräthe, Waffen und den lokalen Hintergrund erstreckt, vereinigen sich auf diesen Bildern koloristische Vorzüge seltener Art und eine Beleuchtung, die sich von den reizvollsten, pikantesten Feinheiten zu den kräftigsten Wirkungen des Helldunkels steigert. Diejenigen, welche für die eigenartige, fast dämonische Genialität Menzels kein Verständniss finden können, haben diesen ihren Mangel oft mit dem Mangel an Schönheitssinn, an Poesie, welcher den Werken Menzels anhaften soll, zu entschuldigen gesucht. Wie irrig diese Meinung ist, haben inzwischen die mehrfachen Ausstellungen seiner Studien, Skizzen u. s. w., seiner meist in Privatbesitz befindlichen Aquarellen, Gouachen, Zeichnungen u. s. w. bewiesen, deren Zahl von einer unerschöpflichen Arbeitskraft zeugt. Dem Modegeschmack geht Menzel freilich sorgsam aus dem Wege. Die landläufigen Schönheitsbegriffe, das weichlich und zart Elegante, das sentimental Gefällige und das charakterlos und verschwommen Ideale existiren für ihn nicht. Nur das Charakteristische reizt und bewegt seinen Künstlergeist. Auch Michelangelo und Rembrandt, seine Geistesverwandten, haben jenen flauen Idealen des weichherzigen Bildungspublikums nicht gehuldigt. Während der eine Menschen schuf, denen er das Gepräge seines riesenhaften Geistes verlieh, griff der andere unter seine Zeitgenossen und bildete aus einzelnen, mit psychologisch analysirendem Blick beobachteten Charakteren Typen heraus, die für seine Zeit ebenso geschichtlich überzeugend sind, wie die Menschengebilde Menzels für das

18. und 19. Jahrhundert. Liegt in diesem Schöpfungsprozess, der die Anspannung aller geistigen Kräfte erfordert, nicht ein Stück gewaltiger Poesie? Wer diese Art von Poesie nicht verstehen, nicht nachempfinden kann, wer die Poesie des äusseren, formalen, koloristischen Reizes nicht missen will, der findet sie in der meisterhaften Beherrschung aller nur denkbaren Lichtwirkungen, deren Studium Menzel sein Leben lang beschäftigt, die er unablässig belauscht hat und deren er, Dank seiner eisernen Energie, Herr geworden ist, wie wenig sich auch die technischen Mittel seiner Kunst diesen Bestrebungen gefügig zeigten.

Es gab schon zu jener Zeit, als die Bilder aus der nach den damaligen Erfahrungen ruhmvollsten Zeit Preussens zum ersten Male in der Oeffentlichkeit erschienen, Männer, die mit liebevollem Verständniss in die Eigenthümlichkeit Menzelscher Kunstart einzudringen wussten. Neben Kugler war es besonders Friedrich Eggers, der allen jenen Werken eingehende und treffende Besprechungen gewidmet hat. Heute ist es kein persönliches Verdienst mehr, die Vorzüge Menzels würdigen zu können, nachdem wir den falschen Idealismus, den eine von nicht-empirischen Voraussetzungen ausgegangene Aesthetik für Jahrzehnte lang auf den Thron gehoben, in seiner Hohlheit erkannt haben und von einer bedingungslosen Hingabe an die Natur eine neue Wiedergeburt der Kunst erwarten. Eine Charakteristik aber, wie diejenige ist, welche Eggers vor vierzig Jahren von der technischen Behandlung der »Tafelrunde« entworfen hat, zeugt von einem uns heute noch überraschenden Scharfsinn. »Die Arbeit in dem Bilde«, sagte er, »ist trotz aller Leichtigkeit, man möchte sagen, trotz der witzigen Behendigkeit, womit sie hingeworfen zu sein scheint, bis in das Geringfügigste gewissenhaft und sorgsam. Die Färbung, welche tiefe Schatten vermeidet, entfaltet in dem hellen Ton, worin das Ganze gehalten ist, eine so reiche Nüancirung, dass man glaubt, es habe sich auch der Beleuchtung etwas von dem geistigen, feinen Wesen, von diesem heiteren Spiel des Witzes mitgetheilt, das in der Tischgesellschaft so glücklich zum Ausdruck gekommen ist.« Im Jahre 1856, als Menzel das bis dahin umfangreichste seiner Bilder, »Friedrich und die Seinen bei Hochkirch« (Berlin, kgl. Schloss), ausgestellt hatte, brach endlich die allgemeine Anerkennung seiner Bedeutung, zunächst allerdings nur in Berlin, beim Publikum wie bei den Künstlern durch, welche ihn durch eine Festlichkeit ehrten. In dem letzten vollendeten Bilde dieser Reihe gipfelt auch Menzels Kraft als Historienmaler in grossem Stile, und es ist nach dieser imposanten Schöpfung, welche alle bis dahin gemalten Geschichtsbilder der Düsseldorfer, Münchener und Berliner Schule aufwog und selbst 1886, nach ihrem Wiedererscheinen auf der Berliner Jubiläumsausstellung, den un-

bestreitbaren Vorrang vor allen, in der Zwischenzeit entstandenen deutschen Historienbildern behauptete, ein um so schwererer Verlust, dass Menzel diesem Werke kein zweites von ähnlichem Umfange und von gleicher dramatischer Kraft hat folgen lassen. Wie Preussens Volk und Herrscher im Unglück stets die reichsten und edelsten Kräfte entfalten, so hat sich auch die Kunst des Malers in der Darstellung der Unglücksnacht von Hochkirch am glänzendsten und kraftvollsten bewährt. Wie Ludwig Pietsch in einem seiner zahlreichen trefflichen Charakterbilder des Meisters schreibt*), wollte Menzel seinen Helden »inmitten des scheinbar unentrinnbaren Verderbens in seiner ganzen Grösse zeigen. Zwar fast wie gelähmt von dem Entsetzen über das durch die eigene Hartnäckigkeit verschuldete Unheil, zeigt er den König auf wildbäumendem Schimmel auf der vom Flammenschein des Brandes unheimlich erhellten Dorfgasse aus der Tiefe des Bildes hervorsprengend, starren Auges und halbgeöffneten Mundes. Aber man fühlt es: im nächsten Moment schon wird dieser Mund das Kommandowort rufen, das alles Brausen der Flammen, den Donner der Geschütze, das Prasseln des Kleingewehrfeuers durchhallt. Erheben wird er sich zu seiner alten Geistesmacht, die Schrecken bändigen und den drohenden Wogen der Vernichtung sein: ‚Bis hieher und nicht weiter!‘ gebieten. Um den König aber in dem brennenden Dorf stehen die Seinen im heroischen Kampf. Das mit allen Schrecken zugleich über sie hereinbrechende Verhängniss, der Ueberfall durch überlegene Feindesmacht, die Nacht, die Feuersbrunst konnte diese Männer nicht beugen. Die hochauflodernden Flammen beleuchten Thaten des grössten Heldenmuths. Aus dem Hohlwege im Vordergrunde auf regenerweichtem Boden klimmen schnell zusammengeraffte Fusstruppen herauf, um an den Feind zu kommen. Andere knieen und stehen, in drei Gliedern hintereinander rangirt, im heftigsten Feuergefecht, ladend, anlegend, schiessend, die Gestalten als dunkle Silhouetten gegen den Gluthschein und den Qualm abgesetzt . . . Es ist eine Schilderung des verzweifelten, aber immer noch vom militärischen Kommandowort gelenkten Nachtkampfes, wie sie nie in so voller Realität durch die Malerei versucht, geschweige denn erreicht worden ist, und zugleich eine Kunstschöpfung von dem gewaltigen Pathos der grossen historischen Tragödie.«

In dieser Epoche seiner Thätigkeit, während welcher seine Hauptwerke entstanden und sich sein koloristisches Können zu immer grösserer Fertigkeit ausbildete, entfaltete Menzel eine Produktivität, die von einer unverwüstlichen Kraft zeugt und sich nur dadurch erklärt, dass, wie

*) In der Monatsschrift »Nord und Süd« XI. 33. S. 457.

Pietsch hervorhebt, für ihn »die Verlockungen, die Andere vom Verharren in der ernsthaften, rastlosen Thätigkeit abziehen und ihre Energie erweichen und lähmen, weder Reiz noch Macht« hatten. Im Jahre 1850 erschienen die ersten der zwölf Blätter eines Holzschnittcyklus »Aus König Friedrichs Zeit«, welche in genreartig aufgefassten, bis zu den Knieen dargestellten Figuren von unmittelbarster Lebendigkeit die Portraits des grossen Königs und seiner »Kriegs- und Friedenshelden« vergegenwärtigt. (1855 vollendet, neue Ausgabe 1886.) Ihm folgte eine Sammlung von kolorirten Uniformstudien unter dem Titel »Die Soldaten Friedrichs des Grossen« (1851, in 30 Blättern), welche ein Auszug aus dem grossen, nur in dreissig Exemplaren gedruckten, dreibändigen Werke »Die Armee Friedrichs des Grossen« (600 kolorirte Lithographien) war, das von 1851 bis 1857 erschien*). 1851 wurde auch das sechs Blätter enthaltende Heft der originellen »Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen« herausgegeben, eine Sammlung von Genrebildern mit Kostümfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts, von Thierstücken u. dgl. m., auf deren Titelblatte Menzel in dem wilden Tanze von Pinsel und Schabeisen auf der Steinplatte bereits jenen grotesken, dämonischen Humor entfaltete, dessen reifste Frucht die Illustrationen zu Keists »Zerbrochenem Krug« sind. In demselben Jahre (1851) erschien er auch zum ersten Male mit einem satirisch-humoristischen Bilde aus der Gesellschaft seiner Zeit, dem Publikum eines Concertsaals vor Beginn der Musik, also auf einem Gebiete, welches er nachmals mit solcher Souveränetät beherrschen lernte, dass er sich zum ersten Sittenmaler des 19. Jahrhunderts emporschwingen konnte. Ein Jahr zuvor hatte er sich mit grossem Erfolge als Aquarellmaler versucht, indem er den bildnerischen Schmuck für die Adresse schuf, welche der Magistrat und die Stadtverordneten von Berlin dem damaligen Prinzen Friedrich Wilhelm, späteren Kaiser Friedrich, zu seiner Mündigkeitserklärung überreichten. Es war das erste Blatt einer langen Reihe ähnlicher Meisterwerke, in welchen sich Menzels Witz, Humor und unerschöpf-

*) Die Zahl der Menzelschen Kompositionen nach Motiven aus der Friedericianischen Zeit ist mit der obigen Aufzählung noch keineswegs erschöpft. Besonders bemerkenswerth sind noch die geistvollen Aquarelle »Wasserfahrt Friedrichs in Rheinsberg« (1860), »Lakaien und Kammerhusaren im Vestibül des Schlosses zu Rheinsberg«, »Friedrichs Besuch bei Pesne auf dem Malergerüst ebendaselbst« (1861) und »Hofball in Rheinsberg« (1862), die Pastellzeichnungen »Friedrich der Grosse in jüngeren Jahren«, »Prinzessin Amalie von Preussen« (1853), »Friedrich der Grosse mit Krückstock« (1856) und die Grisaille »Friedrich mit dem Prinzen Heinrich und Gefolge am Sarge des grossen Kurfürsten« für die Gustav Freytag-Galerie. Auch in die Zeit Friedrich Wilhelms I. hat Menzel zurückgegriffen; einmal hat er den König bei dem Besuche einer Dorfschule in einer grossen Kreidezeichnung (1858) nicht minder charakteristisch geschildert als seinen Sohn.

liche Erfindungskraft von ihrer liebenswürdigsten, sein Gefühl für malerische und formale Schönheit von der vortheilhaftesten Seite zeigen. Es sind Jubiläums-, Glückwunsch- und Huldigungsadressen, unter denen die des Berliner Magistrats an König Wilhelm bei seinem Siegeseinzuge im Jahre 1866 und die der Kunstakademie an den Kaiser aus Anlass der Attentate im Jahre 1878 hervorzuheben sind, Ehrenbürgerbriefe, Gedenkblätter, Diplome u. dgl. m., durchweg mit dem feinsten Sinn für eine glänzende und doch harmonische koloristische Wirkung, theils in Wasserfarben, theils in der von Menzel besonders gern gehandhabten Gouachetechnik ausgeführt*).

Die Erfolge, welche Menzel in dem einen Jahre 1851 erzielt, sind mit der obigen Aufzählung noch nicht erschöpft. Auf der vom Künstler-Unterstützungsverein alljährlich veranstalteten Weihnachtsausstellung von Transparenten aus der biblischen Geschichte, die mit Gesangsbegleitung vorgeführt wurden, sah man auch ein Gemälde von Menzel »Christus als Knabe im Tempel lehrend«, welches um seiner eigenthümlichen, vom Hergebrachten, von der Ueberlieferung vollständig abweichenden, fast kecken Auffassungsweise die lebhaftesten Streitigkeiten hervorrief. Was zwanzig Jahre später Eduard von Gebhardt mit Erfolg und unter Zustimmung der grossen Menge der Gebildeten versuchte, die ideal-traditionelle Auffassung der Gestalten der heiligen Geschichte durch eine geschichtlich-reale zu ersetzen, hatte Menzel, der kühne Reformator auf so vielen Stoffgebieten der modernen Malerei, schon damals angestrebt, ohne jedoch allgemeinen Anklang zu finden. Der schroffe Bruch mit der Ueberlieferung fand im Gegentheil sehr energische Gegner, gegen welche Eggers, der allzeit bereite, schriftgewandte Vertheidiger von Menzels künstlerischer Eigenart, den rücksichtslos seinen eigenen Weg verfolgenden Künstler in Schutz nehmen musste. Nachdem er von der »frappirenden Realität« des Vorgangs gesprochen, fährt er in seiner Schutzrede (Deutsches Kunstblatt 1852, S. 4) also fort: »Mit der Wirkung vor dem Bilde, als ob es sich wirklich zutrüge, bekommt man auch jene andere, als ob es sich heute, als ob es sich soeben zutrüge. Das ist der zweite Punkt, den wir zu berühren hatten und in denen sich das . . . Publikum in zwei entschieden getrennte Heerlager spaltet. Hören wir zuerst die Gegner des Bildes. »Das sind heutige Schacherjuden von den Strassen, sagen sie, das sind nicht die gelehrtesten und erleuchtetsten Männer eines

*) Von Wasserfarbenmalereien aus den fünfziger Jahren sind noch eine Szene im Eisenbahncoupé (1851), eine Partie von der St. Michaelskirche in München (1853) und das »Maskensouper« (1855) zu erwähnen.

grossen Volkes, in denen noch das Gefühl der Auserwähltheit vor dem Herrn lebendig war.« In der äusseren Realität ist der Künstler nicht so durchaus treu gewesen, wie er hätte mit Leichtigkeit sein können, wenn er gewollt hätte. Aber ist denn das die Hauptsache? Ich will mich gar nicht darauf berufen, dass die allgemeine Idee des Bildes, die Wirkung einer geistigen Lichtrakete, eines einschlagenden Geistesblitzes, die unter tausend Formen vorkommen kann und immer wieder von Neuem vorkommt, dass diese hier mit Meisterschaft zum Ausdruck gekommen ist, so nämlich, dass wir angeweht werden von diesem Geiste und ihn und seine Wirkung spüren — ich will bei diesem besonderen Ereigniss bleiben, dass der zwölfjährige Christus im Tempel so sprach, dass »Alle, die ihn höreten, sich seines Verstandes und seiner Antworten verwunderten«. Kann, frag' ich, dieser schöne geiststrahlende Knabe nicht Christus sein? Er kann es, das gestehen Alle zu. »Aber die Juden umher, die Maria, der Joseph; statt der Schriftgelehrten hat Menzel uns Schacherjuden, statt der Gottesmutter ein Zimmermannsweib mit ihrem Ehemann gegeben.« Man lasse sich doch nicht so von der derben, kräftigen, rembrandtischen Vortragsweise des Malers verleiten, die allerdings eine andere, aber nicht minder ebenbürtige ist, als die mit mehr Zartheit und Anmuth durchgeführte anderer unserer trefflichen Künstler, man lasse sich doch nicht durch den fehlenden Lichtkranz um das Haupt der Maria verleiten, den Ausdruck der Köpfe ganz und gar zu übersehen. Kommt denn diese stolze Haltung des Mannes im Vordergrunde mit dem scharfen Profil, der das eben Gehörte für sich mit dem Verstand zu zermalmen und der ferneren Rede zugleich zu folgen sucht, kommt die gespreizte Stellung des strengen Alten mit dem gelbseidenen Kaftan und sein vorgebogenes Haupt, das schon die Tragweite dieses Ereignisses zu überlegen scheint, kommt der forschende Blick des über das Pult gelehnten Gelehrten, der bis an die Geisteswurzeln des Wortes zu bohren scheint, das er eben hört, kommt das alles den Schacherjuden und nur ihnen zu? Ist das eine Verwunderung über einen unerwarteten Umschwung der Course an der Börse? Handeln diese Juden, so handeln sie wie Moses Mendelssohn mit Verstand. Ebenso kann die Mutter des göttlichen Knaben nicht ihrer Situation gemässer im Ausdruck gegeben werden. Sie ist eine Mutter, die ihr Kind sucht und sich freudig entsetzt — um mit der Bibel zu reden —, da sie es also findet. Summa: es ist nicht die realistische, es ist die rationalistische Auffassung, welche so viele Gegner nicht goutiren, obschon sie die Meisterschaft des Machwerks anerkennen.«

Eine solche gleichzeitige, unter dem unmittelbaren Eindruck des

Geschauten niedergeschriebene Kritik eines Bildes ist bei weitem lehrreicher, als eine kühle Abwägung des Für und Wider von unserem heutigen, viel freieren und unbefangeneren Standpunkte aus. Heute wäre es für uns viel leichter, das Richtige zu treffen, als es damals dem wackeren Eggers geworden ist, welcher gegen den Strom schwimmen musste. Das Gemälde ist nachmals von Menzel lithographirt worden. Wenn wir noch die 1855 in Fresko ausgeführten Gestalten zweier Hochmeister des deutschen Ordens, Siegfrieds von Feuchtwangen und Ludgers von Braunschweig, im Remter des Schlosses zu Marienburg, ein 1853 und 1854 in Gouache ausgeführtes Turnieralbum*) für die Kaiserin Charlotte von Russland, zehn Blätter zur Erinnerung an das ihr zu Ehren veranstaltete Ritterspiel, das »Fest der weissen Rose«, ein zweites und drittes Transparent für die Weihnachtsausstellungen, »Christus und die Wechsler« und »Adam und Eva nach ihrer Vertreibung aus dem Paradiese« darstellend, und »Blücher und Wellington bei Waterloo« (1858, in der Gedenkhalle des früher kronprinzlichen Palais in Berlin in Fresko ausgeführt) erwähnen, so ist mit diesen Aufzählungen die ungemein fruchtbare künstlerische Thätigkeit Menzels während der fünfziger Jahre in ihren Hauptzügen skizzirt.

Mit dem Regierungsantritt König Wilhelms begann für Menzel eine neue Epoche künstlerischer Thätigkeit, welche unter der Einwirkung der geschichtlichen Ereignisse einen solchen Aufschwung nahm, dass er zu dem »Zeitalter Kaiser Wilhelms« bald eine ähnliche Stellung gewann wie zum Zeitalter des grossen Königs. Während der ersten Hälfte der sechsziger Jahre beschäftigte ihn das grosse Bild, welches in strengster geschichtlicher Treue die »Krönung König Wilhelms I. in Königsberg« darstellt (Berlin, kgl. Schloss). Obwohl er von dem wirklichen Hergange der Ceremonie nicht abweichen durfte, wusste er dennoch dem figurenreichen Gemälde, welches eine unermessliche Fülle von Vorstudien erforderte — fast jede dargestellte Person ist ein Portrait**) —, durch geschickte Einführung eines Lichtstroms fesselnde malerische Reize abzugewinnen. Ungeachtet eingehendster und nach seiner Gewöhnung rücksichtslosester Schärfe, deren er sich in der Charakteristik der Personen befleissigte, zersplitterte er die Gesammtwirkung des Bildes nicht; er hielt vielmehr die feierliche Grundstimmung des erhebenden Momentes mit sicherer Hand fest und erreichte sogar in der Gestalt des Königs, welche den Mittelpunkt der Komposition bildet, eine Erhabenheit des Aus-

*) Eine Beschreibung dieser Blätter hat der Verfasser in der »Kunstchronik« 1883 S. 89 f. gegeben.

**) Eine grosse Skizze des Bildes und ein Album mit 200 Bildniss-, Uniform- und sonstigen Detailstudien in Wasserfarben etc. besitzt die Berliner Nationalgalerie.

drucks, die an monumentale Würde und Grösse streift. Die Unerbittlichkeit des Künstlers, seine peinliche, jede Schmeichelei vermeidende Strenge in der Charakteristik, die nicht ein Haar breit von der Wahrheit abweicht, ist gerade auf diesem Bilde für Menzel ein ehrenvolles Dokument selbstloser künstlerischer Gesinnung, die ihn als würdigen Geistesverwandten neben Dürer und Holbein stellt*).

Eine im Jahre 1867 nach Paris zur Weltausstellung unternommene Reise steigerte Menzels Fähigkeit, stark pulsirendes Leben in der höchsten Bethätigung seiner Kraft zu erfassen und mit schlagender Wahrheit in Farben wiederzugeben, noch zu grösserer Virtuosität. Die Art seiner koloristischen Darstellung bekam etwas fieberhaft Nervöses. Wenn man die flimmernden, scheinbar hin und herhüpfenden Farbenflecke auf diesen Augenblicksbildern aus dem Pariser Volksleben betrachtet, glaubt man Vorläufer der späteren Impressionisten zu sehen, welche bereits alles erschöpfen, was in den impressionistischen Grundsätzen Gutes und Wahres liegt. Zu den frühesten dieser Bilder, deren eigenthümliche malerische Ausdrucksweise seitdem für Menzels Stil bezeichnend geblieben ist, gehören der »Sonntag im Tuileriengarten« (1867), die figurenreiche Szene »Im Restaurant der Pariser Weltausstellung«, ein »Wochentag in Paris«, der »Esterhazy-Keller in Wien«, »Gottesdienst in der Buchenhalle bei Bad Kösen« (1868) und die »Erinnerung an den Luxembourggarten in Paris« (1872). Die Krone dieser Gruppe bildet jedoch die »Abreise des Königs Wilhelm zur Armee« (1871, Berliner Nationalgalerie), die Schilderung des beispiellos erregten Moments am Nachmittage des 31. Juli 1870, als sich der König, begleitet von der ihre thränenden Augen mit einem Tuche verbergenden Königin, unter den begeisterten Segensgrüssen der Menge zu Wagen die Linden Berlins entlang nach dem Bahnhof begab. Sieht man dieses Bild aus unmittelbarer Nähe an, so unterscheidet man wenig mehr als eine Unzahl ineinanderfliessender Farbenflecke. Je weiter man aber zurücktritt, desto mehr klären sich diese Farbenflecke zu einer pikanten, malerischen Harmonie ab. Aus dem Gewirr lösen sich Figuren und Gruppen heraus, Figuren von köstlichster Naturwahrheit und sicherster typischer Charakteristik, durch welche das Leben, der Augenblick

*) Wie L. Pietsch berichtet, war Menzel zur Ausführung dieses Gemäldes der Schweizersaal im königlichen Schlosse eingeräumt worden, welcher mit mittelalterlichen Rüstungen, Waffen und Armaturstücken dekorirt ist. Nach ihnen machte Menzel in den Zwischenpausen, die er sich bei seiner Hauptarbeit gönnte, eine Reihe von farbigen Studien, welche mit der Genauigkeit eines Stilllebenmalers ausgeführt sind und die er später zu einigen Kompositionen aus der Ritterzeit verwerthete. Einem Theile dieser Blätter gab Menzel den Namen »Rüstkammerphantasien.«

patriotischer Erregung wie ein elektrischer Strom zuckt. Und zugleich haftet diesen originellen Typen jener spezifisch Berlinische Zug an, den kein anderer Maler Berlins so meisterhaft mit wenigen Strichen zu kennzeichnen versteht, wie Adolf Menzel.

In dieser Zeit beschäftigte ihn bereits ein anderes grossartiges Problem, in welchem er sich die Lösung der schwierigsten Beleuchtungseffekte zur Aufgabe gestellt hatte, an die sich jemals ein Maler herangewagt hat, die Darstellung eines »Eisenwalzwerks« (1875, Berlin, Nationalgalerie). Mitten in die wilde Werkelhast des Tages, in den Realismus des modernsten Lebens, in die wilde Poesie der tobenden Maschinen griff der Maler hinein und bewältigte mit der unwiderstehlichen Kraft seines Genius den ungefügigen Stoff, indem er ihm zugleich eine poetische Seite abgewann. Das merkwürdige Bild, welches in der ganzen europäischen Kunst nicht seines Gleichen hat, lässt uns in das Innere eines Puddlingswerkes blicken, durch dessen verschiebbare, zum Theil emporgehobene Wände das kalte Tageslicht eindringt, welches mit der von Rauch erfüllten Luft des dämmerigen Raumes und der aus den Oefen und von der erhitzten Eisenmasse in der Mitte des Bildes ausstrahlenden Gluth zu einer noch von keinem Maler bis dahin gewagten Lichtwirkung zusammenfliesst. Die glühende Eisenmasse, die sogenannte Luppe, ist durch die erste Oeffnung der Walze hindurchgegangen und wird von den mit gespannter Aufmerksamkeit hantirenden Arbeitern mit gewaltigen Zangen in Empfang genommen, um in die nächste Oeffnung der Walze geschoben zu werden. In dieser äusserst dramatisch geschilderten Mittelgruppe findet das Leben des Bildes seinen Gipfel. Aber neben den Hauptpersonen erwecken noch zahlreiche andere unser Interesse, so der Arbeiter, der ein bereits im Erkalten begriffenes Walzstück auf einem Karren fährt, die russigen Männer, welche Schicht gemacht haben und sich reinigen und die Kleider wechseln, ihre Kameraden, welche ihr Mittagsmahl verzehren u. a. m.*) In der Wiedergabe der schier unentwirrbaren technischen Einzelnheiten, der Wellen, Räder, Seilscheiben, Treibriemen und Zugstangen im oberen Theile des Bildes ist Menzel den strengsten Anforderungen der Hüttentechniker gerecht geworden. Das scharfe Auge des Künstlers hat jeden Griff der Arbeiter, jede Bewegung der Maschinen, jede einzelne Funktion erspäht, die das Glied einer Kette von Funktionen bildet, welche zum Gelingen des Ganzen nöthig sind. Welch' eine Fülle von Beobachtungen musste einer solchen Schöpfung vorausgehen!

*) Eine aus der Feder eines mit Eisen- und Hüttenwerken vertrauten Sachkenners herrührende ausführliche Analyse des Bildes ist 1875 in der Berliner Zeitung »Die Post« erschienen. (Wieder abgedruckt in des Verfassers »Berliner Malerschule« S. 272 f.)

Dasselbe prickelnde Leben, welches sozusagen jeden Quadratzoll seiner Gemälde durchdringt, erfüllt auch die zahlreichen Federzeichnungen, Aquarell- und Gouachemalereien, welche in den siebenziger und achtziger Jahren entstanden sind. Es sind theils Szenen aus dem modernen Leben und aus der Gesellschaft, wie das Indianercafé auf der Wiener Weltausstellung, die »Siesta«, die Maurer bei der Arbeit, der Blick in einen Münchener Biergarten, eine Soirée bei der Gräfin von Schleinitz, Reisepläne, der Morgen im Coupé, Kurgäste in Kissingen, der Faschingsmorgen (1885, Berliner Nationalgalerie), Strassenecke in Berlin bei Abend, einzelne Momentbilder aus der japanischen Ausstellung in Berlin (1886) u. v. a., theils Innen-Architekturstudien von vollkommener Treue in der Wiedergabe des Stils und durch reizvolle Lichtführung hervorragend, wie z. B. die Hochaltäre in der Peterskirche zu Salzburg, in der Pfarrkirche zu Innsbruck und in der Damenstiftskirche zu München, theils Genrebilder aus dem vorigen Jahrhundert, von denen z. B. die köstliche Spinettspielerin aus dem Jahre 1881 den Meisterwerken eines Pieter de Hooch und eines van der Meer von Delft ebenbürtig ist, theils Adressen und Ehrenbürgerbriefe, alle in jener geistreichen Technik ausgeführt, die in erster Linie immer eine volle malerische Wirkung anstrebt. Seine auch in kleinem Maassstabe immer auf das Grosse gerichtete Auffassung offenbarte sich besonders glänzend in den Illustrationen zu Heinrich von Kleists »Zerbrochenem Krug« (1877). Während er auf dem Titelblatt, welches dem Gedächtniss des Dichters gewidmet ist, eine feierliche, erhabene Tonart in einer Komposition von michelangeleskem Geiste anschlug, durchlief er in den Textillustrationen alle Erscheinungsformen des Komischen, vom gemüthvollen Scherz bis zum grotesken, dämonischen Humor und bis zum beissenden Sarkasmus. Endlich sind hier das »Kinderalbum«, eine etwa dreissig Blätter in Wasserfarben umfassende Sammlung von Darstellungen aller möglichen wilden und zahmen Thiere in bildmässig abgerundeten Kompositionen, meist Naturstudien aus dem Berliner zoologischen Garten, und sieben Blätter aquarellirter Vorlagen zur Verzierung eines Tafelgeschirrs für den späteren Kaiser Friedrich und seine Gemahlin (1882) zu erwähnen, in welchen sich Menzel auch als Meister des Thierstücks, des Stilllebens, der Frucht- und Blumenmalerei erwies.

Seine Beobachtungen des modernen gesellschaftlichen Lebens fasste er in einem figurenreichen Bilde, dem »Ballsouper« (im Besitz des Herrn A. Thiem in Berlin) zusammen, auf welchem er mit leicht satirischem Anflug nach Motiven, die er auf den Hofbällen im königlichen Schlosse zu Berlin gesammelt hatte, den Augenblick schildert, wo eine Pause

im Tanz das Zeichen zu einem allgemeinen Sturm auf die Büffets giebt. Der Schauplatz, auf welchem sich die zahllose Menge von Figuren hin- und herschiebt, drängt und stösst, ist ein Saal von mittlerer Grösse und eine in denselben mündende Galerie im Fond, in welcher das reich mit Silber- und Krystallgefässen besetzte Büffet aufgestellt ist, auf das mächtige Kronleuchter ihr strahlendes Licht ergiessen. Im Hintergrunde tobt der Kampf am stärksten. Man sieht ein Meer von Köpfen und erhobenen Händen hin- und herwogen und sich dem Vordergrunde zuwälzen. Auf der Schwelle, die zum Saale führt, staut sich die Menge noch einmal zu einem gefährlichen Gedränge, von da ab glätten sich jedoch allmälig die Wogen, und der Gruppenbildung wird ein freierer Spielraum gewährt. Der Maler hat keinen bestimmten Saal des Berliner Schlosses wiedergegeben, sondern im Geschmacke der üppigen, grossartigen Barockarchitektur Schlüters selbstständig einen von Gold und Marmor glänzenden Raum konstruirt, zu dessen Schmuck sich alle Künste in verschwenderischer Fülle vereinigt haben. Die Decke schmückt ein von goldener Stuckatur umrahmtes Panneau, die Wände sind mit spiegelblank polirtem Marmor bekleidet, auf welchen Kandelaber, die von bronzenen Figuren getragen werden, ihre Lichtmassen werfen. In dem Winkel zur Rechten des Beschauers steht ein Marmorkamin, und darüber erhebt sich ein kolossaler Krystallspiegel bis zur goldglänzenden Decke, von der auf der anderen Seite noch ein Kronleuchter herabhängt. Die Gäste eines Berliner Hofballs vertreten alle Schichten der guten Gesellschaft. Da auch die Beamten in Uniform erscheinen müssen, drängt das bunte Galakleid den bescheidenen Frack ganz in den Hintergrund. Der Parlamentarier, der kein Staatsamt bekleidet, der Universitäts-Professor, der Künstler und die Mitglieder der Finanzwelt, denen die Ehre einer Einladung zu Theil wird, verschwinden unter der Fluth von Uniformen und blendenden Atlasroben der Damen. Im Vordergrund des Bildes ist es dienstbeflissenen Kavalieren gelungen, einige Stühle zusammenzurücken, so dass sich ein Cercle plaudernder, von leichter Kavallerie umschwärmter Damen bilden konnte, welche ihre mit Spitzen und Blumen garnirten Schleppen in malerischer Auslage breit machen. Zwei oder drei dieser Damen drehen dem Beschauer den Rücken zu. Ihre entblössten Nacken und Schultern, auf die ein gleichmässiges Licht fällt, welches den Teint der Schönen etwas gelb färbt, sind mit köstlicher Feinheit und mit plastischer Schärfe herausmodellirt. Ein Ulanenoffizier hat am Büffet eine Eroberung gemacht und bietet seiner Dame das Resultat des Streifzuges an. Hinter ihm ist eben eine andere am Arme eines Herrn in den Saal getreten. Ein besonders vorsichtiger Ballgast scheint in eine unangenehme Kollision

mit ihrer Schleppe gerathen zu sein; denn sie wirft einen unmuthigen Blick auf den Ungeschickten zurück. Am Kamine steht im Halbdunkel eine Gruppe Plaudernder, und vor ihnen sitzen nebeneinander drei Personen, an denen sich die scharfe Beobachtungsgabe und das feine Charakterisirungstalent des Künstlers in besonders glänzendem Lichte gezeigt hat. Der junge Attaché der Gesandtschaft irgend eines südlichen Landes sitzt nachlässig in galantem Gespräch neben einer jungen Dame, die mit sichtlichem Interesse seinen Worten lauscht. Sein Nachbar zur Rechten ist ein wohlbeleibter, ältlicher Marineoffizier, welcher eben erst durch den Genuss einer Eisportion einen Kampf gegen die Temperatur des Saales geführt hat und sich rathlos nach einem Diener umsieht, um sich auf dessen Tablett der Schale zu erledigen. Ein solcher dienstbarer Geist hat auf der linken Seite des Bildes reichlich zu thun. Dort herrscht das männliche Element vor und somit auch der durch keine Rücksichtnahme gestörte Genuss des sauer Erkämpften. Ein General mit kurz geschorenem Haar unterhält sich, ein Bierglas in der Hand, aus dem er einen Zug gethan, mit einem Geistlichen. Neben ihm steht ein höherer Staatsbeamter, der seinen unbequemen Zweispitz zwischen die eingebogenen Kniee geklemmt hat, um in stiller Beschaulichkeit den Inhalt seines Tellers auszulöffeln. Eine Beschreibung ist nicht im Stande, den vielseitigen Reiz des Lichtes, die mannichfaltigen Beleuchtungseffekte in Worten wiederzugeben. Während die Maler der klassischen Zeit zumeist, im Bewusstsein der Unzulänglichkeit ihrer technischen Mittel, geschickt die Lichtquellen zu verdecken wussten und sich auf die Wiedergabe der Wirkung beschränkten, ging Menzel kühn allen Schwierigkeiten entgegen, um sie zu überwinden, soweit es mit den Darstellungsmitteln der Oelmalerei möglich ist. Das Bild ist nur von mässigem Umfange, sechszig Centimeter breit und fünfzig hoch. Aber auf diesem engen Raume hat Menzel ein unvergleichlich treues kulturgeschichtliches Abbild der Gesellschaft seiner Zeit entworfen, das mit den lebensprühenden Portraitgruppen, welche Rembrandt als charaktervollste Denkmale seiner Zeit hinterlassen hat, und mit den Sittenbildern der flandrischen und holländischen Genremaler auf gleicher Höhe steht. Von dem Mangel an Galanterie gegen das weibliche Geschlecht ist auch diese Schöpfung Menzels nicht frei. Wenn man aber behauptet hat, dass der allzu gelbliche Teint der Damen auf eine nicht richtige Beobachtung der Wirkung des Kerzenlichts zurückzuführen sei, so hat es der Künstler jedenfalls nicht an heissen Bemühungen fehlen lassen, die Geheimnisse aller nur möglichen Beleuchtungsarten zu ergründen, wofür u. a. ein 1872 gemaltes, mit ungewöhnlicher Genauigkeit im Einzelnen durchgeführtes Oelbild, eine mit Gipsabgüssen von Gesichtsmasken, Brust-

körben, Händen und anderen Gliedmaassen behängte Atelierwand bei Lampenlicht, ein besonders nachdrückliches Zeugniss ablegt.

Hatte Menzel auf dem »Ballsouper« die Gäste geschildert, so führte er im folgenden Jahre (1879) den königlichen Wirth dieser Hoffeste in dem Augenblicke vor, wo er sich ebenfalls ohne Rücksicht auf das Ceremoniell den Freuden des geselligen Verkehrs ungezwungen hingiebt. Das kleine, »Cercle« genannte Bild zeigt Kaiser Wilhelm I. in der scharlachrothen Galauniform der Gardes-du-Corps inmitten einer Gruppe von Offizieren, Cavalieren, hoher Beamten und Damen, deren eine, die er huldvoll angeredet, sich tief vor dem lächelnden Monarchen verneigt. Auch hier wieder auf kleinem Raume eine Fülle reichen Lebens und charakteristischer Typen der Hofgesellschaft. Seitdem hat Menzel diese Seite seiner Begabung noch in zwei grösseren Oelgemälden erprobt, einer »Prozession in Hofgastein« (1880), in dem Augenblicke dargestellt, wo die ländlichen Theilnehmer derselben wieder in den die Kirche umgebenden Platz durch das Thor der Umfriedigung eintreten, während Badegäste und Touristen die mehr oder weniger blasirten Zuschauer bilden, und in einer figurenreichen Schilderung der »Piazza d'Erbe in Verona« (1884), des Gemüsemarktes, der Hauptfrucht einer im Jahre 1882 unternommenen Reise nach Oberitalien, welche im Uebrigen auf seine gewaltige Eigenthümlichkeit nicht den geringsten Einfluss gehabt hat. Auch unter der farbigeren Oberfläche des italienischen Lebens sah er nur das Charakteristische des Einzelwesens in schärfster Ausprägung, das er in zahlreichen Naturstudien festhielt, die er dann zu einem Augenblicksbilde von höchster Lebendigkeit und voll köstlichsten Humors zusammenwebte. In solchen Bildern kümmert er sich weder um eine abgerundete, fein abgewogene Komposition, eine sorgfältige Vertheilung und Schönheit der Linien, noch um eine poetische Tonstimmung, sondern er giebt einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, wie ihn der Zufall ihm vor Augen geführt und wie er ihn mit der ausserordentlichen Kraft seines Gedächtnisses festgehalten hat.

Als Menzel am 8. Dezember 1885 seinen siebenzigsten Geburtstag feierte, wurden ihm die höchsten Ehren und Gunsterweise zu Theil. Allen voran ehrte ihn Kaiser Wilhelm durch ein Schreiben, in welchem er die Bedeutung des Künstlers in die erhebenden Worte zusammenfasste: »Sie haben Ihre Meisterschaft auf den verschiedenen Gebieten darstellender Kunst mit Vorliebe der Verherrlichung des preussischen Ruhmes und der Helden gewidmet, welchen wir die Grundlage der Grösse des Vaterlandes verdanken. Mit Ihrem Namen verknüpft bleiben dem Volke die Erinnerungen an die Thaten der erlauchten Ahnen meines Hauses. Sie haben durch Trübsal und Herrlichkeit den Weg der Vorsehung im Bilde an-

schaulich gemacht, welcher dazu aus kleinen Anfängen zu grossen Endzielen geführt hat.« Im Jahre 1886 wurde Menzel zum Kanzler der Friedensklasse des Ordens pour le mérite ernannt und ihm damit dieselbe Ehre erzeigt, welche Cornelius genossen hatte. Zwanzig Jahre nach des Letztern Tode hatte eine im schärfsten Gegensatze zu dem grossen Idealisten stehende Natur- und Kunstanschauung die unumschränkte Herrschaft über alle Gebiete der bildenden Kunst gewonnen. Obwohl Menzel niemals eine systematische Lehrthätigkeit ausgeübt, haben zeitweilig jüngere Maler in seinem Atelier und unter seinem Einflusse gearbeitet. Der begabteste unter ihnen ist Fritz *Werner* (geb. zu Berlin am 3. Dez. 1828), welchen man den »deutschen Meissonier« nennt, womit seine künstlerische Richtung angedeutet ist. Indem er sich mit Eifer dem Studium des Rococozeitalters zuwendete, bildete er eine Seite von Menzels vielumfassender Künstlerschaft weiter aus. Es gelang ihm bald, sich den Geist des Rococo so zu eigen zu machen, dass er in scharfer Erfassung und treuer Wiedergabe des Zeitcharakters und -kolorits sein Vorbild erreichte. Ursprünglich Kupferstecher, trat er zu Menzel in Beziehungen, indem er dessen »Tafelrunde Friedrichs des Grossen in Sanssouci« nach eigener, meisterhafter Zeichnung stach. Nachdem er sich dann der Malerei gewidmet, empfing er in Paris unter Meissoniers Leitung seine künstlerische Reife. Dort eignete er sich die elegante, subtile, fast spitze Pinselführung des grossen französischen Existenzmalers so vollkommen an, dass viele seiner kleinen Genrebilder, namentlich in der Charakteristik des Stofflichen, des Kostüms und des Geräths, mit den malerischen Feinheiten Meissoniers wetteifern können. Was ihm aber vor letzterem einen in Paris und in Berlin gleich hoch geschätzten Vorzug verleiht, ist ein kräftiger Humor, der seinen Figürchen den frischen Pulsschlag unmittelbaren Lebens mitgiebt. Wie Menzel, dem er später noch bei dessen Vorstudien zum Krönungsbilde als Mitarbeiter zur Seite stand, auch als Zeichner und Lithograph thätig, behandelte Werner in seinen Oelbildern mit Vorliebe die Zeit Friedrichs des Grossen. Auch er hat gewissenhafte Uniformstudien gemacht, die er in verschiedenen Schilderungen aus dem Soldatenleben (der Grenadier im Vorzimmer, preussischer Fahnenjunker vom Regiment Schwerin, Marketenderin zwischen den Regimentern Dessau und Bayreuth) mit grossem malerischen Geschick verwerthete. Von diesen Bildern fanden die »Grenadiere Friedrichs des Grossen« (1876), die im Garten von Sanssouci mit Kindermädchen scherzen, um ihres glücklichen Humors und ihrer scharfen Charakteristik willen den grössten Beifall. Mit feinem Verständniss beherrscht Werner auch die verschiedenartigsten Architekturformen, deren Studium er sich auf wiederholten Reisen

nach Holland, Belgien und Frankreich gewidmet hat. Wie charaktervoll und naturwahr diese Architekturbilder, Strassenansichten und einzelne Bauwerke (Aus meinem Fenster [Paris], Antibes, Strasse in Amsterdam, Stadtthor in Tangermünde, Lessings Wohnhaus zu Wolfenbüttel), aber auch sind, so bilden Werners durch feine Lichtführung und schärfste Stoffcharakteristik ausgezeichneten Rococointerieurs (Friedrich der Grosse in der Bibliothek zu Sanssouci) doch den Höhepunkt seiner künstlerischen Thätigkeit. In einem figurenreichen Bilde »Aus der Dresdener Galerie« (1880), welches einen Saal der niederländischen Schulen mit zahlreichen Besuchern darstellt, wetteiferte er mit Menzel auch sehr erfolgreich auf dem Gebiete der Schilderung moderner Typen, wobei er zugleich in der kleinen Wiedergabe der an den Wänden hängenden Bilder vlämischer Meister ein sicheres Stilgefühl bekundete. Ein zweiter Atelierschüler Menzels, Karl Johann *Arnold* (geboren am 30. August 1829 zu Berlin), der seine ersten Studien auf der Kasseler Akademie gemacht hatte und dann nach Antwerpen gegangen war, wandte sich vorzugsweise der Thiermalerei zu. Seine Thierstücke, welche meist die Leiden und Freuden der Hunde und anderer Hausthiere behandeln, sind nach dem Vorbilde Menzels auf eindringliche Naturstudien gegründet und zeichnen sich auch durch einen glücklichen Humor aus, sind aber in der Färbung meist flau und bunt, so dass man bisweilen an die Art E. Landseers erinnert wird. Arnold hat auch menschliche Bildnisse und einige Szenen aus dem Leben unserer Zeit gezeichnet und gemalt (Kaiser Wilhelm auf der Promenade und im Arbeitszimmer, Abschiedsdiner im weissen Saale zu Ehren des Kongresses), denen es nicht an Naturwahrheit und Unmittelbarkeit der Auffassung fehlt. Im Jahre 1885 ist er nach Weimar übergesiedelt, wo er neben dem Thierstück auch die Genremalerei pflegt.

Viel tiefer und nachhaltiger hat die Eigenart Menzelscher Charakterisirung und Naturauffassung auf Franz *Skarbina* (geb. 1849 zu Berlin) eingewirkt, der jedoch erst in den letzten Jahren durch Studien in Frankreich und den Niederlanden zu einer gleichmässigen Durchbildung seines naturalistischen Stils gelangt ist. In seinen ersten Genrebildern verstieg sich die Schärfe seiner Charakteristik fast bis zur Karrikatur, wie z. B. in der »Antrittsvisite« und den »Kartenspielenden Spiessbürgern«, und einmal suchte er auch durch unkünstlerische Mittel auf die Nerven der Beschauer zu wirken, indem er das Erwachen eines Menschen, der einen Selbstmordversuch gemacht, sein Ziel aber nicht erreicht hat, unter den Leichen einer Anatomie darstellte (1878). In demselben Jahre wurde er als Hilfslehrer der Klasse für anatomisches Zeichnen an die Kunstakademie berufen, und von da ab macht sich ein stetiges Wachsen seiner tech-

nischen Fähigkeiten bemerkbar, die in einem 1878 ausgestellten, »Lebensabend« benannten Bilde — Friedrich der Grosse zur Herbsteszeit im Parke von Sanssouci — über eine skizzenhafte Andeutung der beabsichtigten Stimmung noch nicht hinausgediehen waren. Er lenkte sein Augenmerk einerseits auf die Aquarell- und Gouachetechnik, andererseits auf das Studium der Trachten und Menschen aus dem letzten Jahrzehnt des vorigen und dem Anfang dieses Jahrhunderts und schuf eine Reihe von Genrebildern und Kostümfiguren, wie »Seelenaustausch« und »Sonnenuntergang«, zwei Liebesszenen mit entgegengesetztem Ausgang, die »Intime Causerie« eines Paares in der Tracht des Direktoriums, einen Incroyable, eine Dame der Empirezeit, in welchen sich eine feine Charakteristik mit dem Reize einer geschickten, fast an das Elegante streifenden malerischen Darstellung vereinigte. Zu gleicher Zeit gewann aber die Lust an dem bunten Treiben des modernen Lebens eine immer grössere Herrschaft über ihn. Von den Modetypen des vorigen Jahrhunderts bis zu denen der Gegenwart gab es für ihn nur einen Schritt; aber dieser eine Schritt führte ihn zu der Uebertreibung seiner früheren Jahre, zu einer karrikirenden Charakteristik und einem grellen Kolorit, welches an die kolorirten Kupfer der Modezeitungen erinnerte. Auf dem Niveau der letzteren standen das figurenreiche Oelbild »Mittags zwölf Uhr in Ostende« (1881) und das kleinere »Auf der Digue«. Zeigten diese Arbeiten schon den Einfluss der französischen und belgischen Naturalisten, so wurden solche Vorbilder noch wirksamer auf die endliche Ausbildung seines Stils, als er 1885 einen Aufenthalt in Paris nahm und dort seine Studien, ähnlich wie es Menzel zwanzig Jahre zuvor gethan, nach dem Leben der Strassen machte. Es sind Einzelfiguren, zum Theil in naturgrossem Maassstabe, wie z. B. der »Vater Jean Baptist«, ein alter Lumpensammler, welcher mit seinem Tragkorbe auf der inneren Treppe eines Pariser Hauses steht, ein Oelgemälde, in welchem der Einfluss des Pariser Naturalisten Bastien-Lepage nicht zu verkennen ist, Augenblicksaufnahmen des Lebens auf den Boulevards, auf Plätzen und Strassen, bisweilen von einem hohen Standpunkte aus gemacht, bisweilen auch aus unmittelbarer Nähe, so dass die an dem Beschauer vorübergehenden Personen auf das genaueste charakterisirt erscheinen, dann stille Winkel und Höfe, Kücheninterieurs u. dgl. mehr. Skarbina beschränkte sich bei diesen Studien nicht bloss auf Paris allein, sondern machte auch Ausflüge in das nördliche Frankreich und vertiefte dann seine Anschauungen, ganz wie es F. v. Uhde und die geistesverwandten Naturalisten gethan, in Belgien und Holland, den Ländern der feuchten Luft, des reichsten und mannigfaltigsten Lichts und der für Charakterzeichner anziehendsten

Modelle. Derselbe Maler, welcher die Strassentypen der Pariser Boulevards mit einer an den Hauptmeister dieses Genres, an de Nittis erinnernden Eleganz festzuhalten wusste, gab mit gleicher Sicherheit die groben, vierschrötigen, trotz ihrer eckigen, unbeholfenen Erscheinung doch stark verschmitzten und pfiffigen vlämischen Fischer, Schiffer und Bauern wieder, wofür die »Fischauktion in Blankenberghe« mit zahlreichen, gut beobachteten und mit keckem Humor wiedergegebenen Figuren aus dem Leben, das grosse Aquarell »Schwere Arbeit«, eine Fischers- oder Bauernfrau beim Briefschreiben, und verschiedene Strassenansichten und Interieurs aus Kattwyck aan Zee einige charakteristische Beläge bieten. Seine Darstellungsart ist nicht so glänzend, heiter und blühend wie auf ähnlichen Studien und Augenblicksbildern Menzels. Er bevorzugt eine ins Bläuliche und Grünliche gehende, etwas frostige Gesammtstimmung; aber in der Kunst, in kleinem Raume ein grosses Stück modernen Lebens in höchster Kraftäusserung zusammenzufassen, bleibt er nicht weit hinter Menzel zurück. Diesem ist er am nächsten in dem Aquarell »Ein Blick aus des Kaisers Fenster« (1887) gekommen, in welchem er die patriotische Ovation, die dem Kaiser Wilhelm I. während seiner letzten Lebensjahre an jedem Mittage beim Vorüberziehen der Schlosswache vor dem Fenster seines Palais von dem Volke dargebracht wurde, mit einer Lebendigkeit und plastischen Kraft dargestellt hat, dass dieses Blatt sowohl als geschichtliches Erinnerungszeichen wie als künstlerische Schöpfung einen Platz neben Menzels »Abreise des Königs Wilhelm zur Armee« verdient.

Französische Einflüsse kreuzen sich mit der Einwirkung Menzels auch in Paul *Meyerheim* (geb. am 13. Juli 1842), einem Sohne und Schüler des oben (Band II., Seite 483—85) erwähnten F. E. Meyerheim. Nachdem er seine Studien auf der Berliner Akademie beendet, bildete er sich weiter auf Reisen durch Deutschland, Tirol, die Schweiz, Holland und Belgien, vornehmlich aber durch einen einjährigen Aufenthalt in Paris aus. Ursprünglich Genremaler, machte er später das Studium der Thierwelt, insbesondere der Raubthiere, Affen und exotischen Vögel zu seiner Spezialität, kultivirte daneben aber auch weiter das Genre, die Landschaft, das Portrait, das Stillleben und die dekorative Malerei, wobei ihm seine glänzende malerische Technik so zu Statten kam, dass er durch koloristische Vorzüge den Mangel an geistigem Leben, an feinerer Durchbildung des menschlichen Einzelwesens zu verdecken wusste. Neben der Vielseitigkeit der von ihm beherrschten Stoffgebiete und zeichnerischen und malerischen Techniken sind es besonders der burleske Humor in den Szenen aus dem Thierleben, die witzige Schärfe der Charakteristik und die unermüdliche Sorgfalt in Beobachtungen nach der Natur,

welche seine Verwandtschaft mit Menzel begründen. Dank dem reichen Thierbestande des zoologischen Gartens in Berlin, dessen Antilopenhaus er mit einer Gazellenjagd in Afrika schmückte, gelang es ihm, so tief in die individuellen Eigenthümlichkeiten eines jeglichen, malerisch interessanten Vierfüsslers, vom König der Thiere, vom Tiger und Elephanten bis zum Affen herab, einzudringen, dass er Dank der Schlagfertigkeit seiner Auffassung die erste Stelle unter den Thiermalern Berlins errang und auch behauptet hat. Erst in neuerer Zeit hat Richard *Friese* (geboren 1854 zu Gumbinnen) den Versuch gemacht, durch kraftvolle Darstellungen des Hoch-, Elch- und Schwarzwilds in ausgedehnter landschaftlicher Umgebung das Interesse an der Thiermalerei auf ein anderes Gebiet zu lenken. Meyerheim ist nicht an dem Thierportrait, dessen feinste und verborgenste Züge er zu enthüllen weiss, hängen geblieben. Er hat auch aus einer Summe individueller Physiognomieen bezeichnende Typen geschaffen, die als Vertreter der Gattung in überzeugender Lebenswahrheit erscheinen. Die Majestät des Löwen, die Wildheit des Tigers, die gravitätische Würde des Elephanten, die komische Unbeholfenheit der Giraffe und die geschmeidige Beweglichkeit der Gazelle hat er mit gleicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Mit besonderer Vorliebe studirte er das Volk der Affen und wurde nicht müde, sie auf Aquarellen, Oelgemälden und Zeichnungen für den Holzschnitt in den ergötzlichsten Situationen oder in beschaulicher Ruhe als Einzelbildnisse dem Publikum vorzuführen. Seine Fingerfertigkeit ist so gross, dass die Zahl der Thierbilder, mit welchen er die akademischen und privaten Ausstellungen Berlins beschickt hat, kaum noch festzustellen ist. Löwen- und Tigerpaare mit und ohne Sprösslinge bilden den Hauptbestandtheil dieser Bilder, welche sich des besonderen Interesses der privaten Kunstsammler erfreuen, die aber in Folge der starken Nachfrage eine gewisse Einförmigkeit angenommen haben.

Paul Meyerheim ist seit 1870 in weiteren Kreisen bekannt geworden, wo er die akademische Kunstausstellung mit fünf Gemälden beschickte, welche von der Vielseitigkeit seiner Begabung Zeugniss ablegten. Zwei von ihnen, »Rothkäppchen«, welches im Walde dem Wolf begegnet, und »Aschenbrödel«, welches seine Lesearbeit mit Hülfe eines Taubenschwarms verrichtet, waren mit zwei poesievollen Märchenbildern von der Hand seines Bruders Franz, »Sneewittchen« und »Dornröschen«, zur Dekoration eines Saales bestimmt, aber mit grosser Sorgfalt im Einzelnen durchgeführt. Der frühverstorbene *Franz Meyerheim* (1838 bis 1881), ebenfalls ein Schüler seines Vaters, in dessen zarter, gemüthvoller und liebenswürdiger Art seine ersten Genrebilder aus dem Volksleben

gehalten sind, war poetischer veranlagt als sein Bruder und neigte zu einer idealeren Auffassung des Gegenständlichen, weshalb er sich später vorzugsweise dem Kostümgenre des 16. und 17. Jahrhunderts widmete. Das »musikalische Trio«, eine junge Dame, ein älterer Herr und ein Knabe in der Tracht der Spätrenaissance, ist sein Hauptwerk dieser Gattung. Neben jenen Märchenbildern, auf welchen Thiere eine ebenbürtige Stellung neben den Menschen einnehmen, hatte Paul Meyerheim 1870 noch die »Bremer Stadtmusikanten«, ebenfalls nach einem Grimmschen Märchen, einen »verwundeten Löwen« und den »holländischen Antiquar«, eine sehr lebendig geschilderte Marktszene aus Amsterdam, ausgestellt, welche später in den Besitz der Berliner Nationalgalerie gelangte. Auch für alle folgenden Schöpfungen Meyerheims war es die Regel, dass er sein Bestes immer da bot, wo Menschen und Thiere in enge Berührung kamen. Sein Hang zum Humor bestimmte den Inhalt dieser zahlreichen Darstellungen, unter denen sich seine besten, am sorgfältigsten durchgearbeiteten Schöpfungen befinden, so der »Schlangenbändiger in der Menagerie«, die »Schafschur« (1872), die Szene »In der Wildenbude« (1874), ein Bild von origineller Erfindung, voll grotesken, an Menzel erinnernden Humors, reich an vortrefflich beobachteten Charakterfiguren aus dem Volke und von höchster malerischer Vollendung, und die »Thierbude« (1885, Berliner Nationalgalerie).

Eine dritte Gruppe seiner künstlerischen Erzeugnisse bilden Landschaften mit menschlicher und thierischer Staffage, in denen er zuweilen auch eine Kraft der Stimmung zu entfalten weiss, welche den Studien dieses strengen Naturalisten einen poetischen Hauch verleiht. »Berg ab« (ein Motiv von Bozen), »Rheinische Landschaft mit Kühen«, »Die Ernte«, der »Kohlenmeiler im bayerischen Gebirge« (1878, Kunsthalle zu Hamburg), ein Bild, in welchem sein koloristisches Können sich am erfreulichsten offenbart hat, und die »Kesselflicker« sind Meyerheims Hauptwerke dieser Gattung. Unter seinen zahlreichen Arbeiten für dekorative Zwecke (Stillleben mit todtem Wild, Geflügel, Fischen u. s. w., ganzen Bilderreihen für Speisesäle u. s. w.) erheben sich zwei zu höherer geistiger Bedeutung, sieben auf Kupfer gemalte Bilder in einer offenen Halle der Villa Borsig in Moabit bei Berlin (1878) und eine Darstellung des Lebens der Vögel in den vier Jahreszeiten (1883, im Vorraum des dritten Geschosses der Berliner Nationalgalerie). Von den sieben, auf Kupfer gemalten, in oben rundbogig abgeschlossene Wandfelder eingelassenen Bildern des Borsigschen Cyklus schildern sechs die Lebensgeschichte der Lokomotive, von der Gewinnung des Eisens im Schacht bis zur Versendung des deutschen Dampfrosses in das Ausland. Drei dieser Gemälde führen uns in das

Innere der Werkstätte: es werden das Ausfliessen des glühenden Metalls aus dem Hochofen, das Schmieden eines Eisenrads, die Arbeit am Dampfhammer und die Vollendungsarbeiten an der bereits aufgerüsteten Lokomotive geschildert. Was Menzel in dem »Eisenwalzwerk« mit der Kraft seines universellen Geistes zusammengefasst, hat Meyerheim in diesen Darstellungen, auf denen ähnliche Lichtwirkungen, ähnliche Bewegungen und Hantirungen der Arbeiter den Hauptinhalt ausmachen, zu einzelnen Momentbildern ausgesponnen. Das siebente Bild zeigt den Besitzer der Eisenwerke und seine Familie, denen Landleute eine Huldigung zum Erntefest darbringen. Der in Kaseïnfarben auf den Wänden ausgeführte Gemäldecyklus in der Nationalgalerie, welcher friesartig die obersten Streifen unter der Decke des Raumes schmückt, schildert auf neun einzelnen Bildern bei eingehender Behandlung der landschaftlichen Umgebung die Freuden und Leiden der Vogelwelt vom Erwachen des Frühlings bis zu dem Abschiede der Zugvögel und den Schrecken des Winters im Hochgebirge und im stillen Forst, wo Uhus und Raben mit einem Gnom ihr geheimnissvolles Wesen treiben. Der realistische Beobachter der Natur tritt hier als phantasievoller Märchenerzähler auf, welcher das Treiben des gefiederten Volkes sinnig mit Nixen, Erdgeistern und Putten in Verbindung zu bringen und beide Elemente mit dem Naturganzen zu verschmelzen weiss. Als Portraitmaler endlich hat Meyerheim versucht, durch genrehafte Anordnung der Figuren, durch eine sorgsame Behandlung des Hintergrunds und des Beiwerks dem Bildniss neue Reize abzugewinnen. Doch fehlt es den meisten seiner Portraits an Tiefe der Charakteristik und an feinerem Ausdruck des Seelenlebens. Die Realität der Erscheinung nach der schlichten Natur hat er am besten auf dem lebensgrossen Bildnisse seines Vaters wiedergegeben, welcher vor der Staffelei sitzend und malend dargestellt ist (1877, Museum zu Danzig). Zehn Jahre später malte er, ebenfalls für das Museum zu Danzig, das lebensgrosse Bildniss eines anderen kunstberühmten Sohnes der Stadt, Daniel Chodowiecki's, welcher in ähnlicher Weise aufgefasst ist, in seinem reich ausgestatteten Arbeitszimmer damit beschäftigt, die Wirkung einer von ihm bearbeiteten Kupferplatte zu prüfen.

Von den hervorragenden Geschichts- und Genremalern Berlins haben sich noch am meisten Karl Becker, die Brüder Oskar und Adalbert Begas, Graf Harrach, A. v. Werner, Karl Gussow und Paul Thumann von französischen Einflüssen freigehalten. Während die einen ihre Kräfte an dem Studium der alten Meister heranbildeten, strebten die anderen nach einem eigenartigen malerischen Ausdruck ihrer Gedanken. Karl *Becker* (geb. am 18. Dezember 1820 zu Berlin), ein Schüler der Akademie und A. v. Klöbers, ging 1843 nach München, um sich bei Heinrich Hess in der Fresko-

malerei auszubilden, dann auf ein Jahr nach Paris und von da nach Rom, wo er sich von 1845—1847 aufhielt. In die Heimath zurückgekehrt, schloss er sich an W. v. Kaulbach an und erhielt auch seinen Antheil an der Ausmalung des Neuen Museums, wo er im Niobidensaale sechs Darstellungen aus der griechischen Heroenmythe ausführte, an denen freilich nur Modellwahrheit und ein tüchtiges Studium der nackten Körper zu rühmen sind. Andere Vorzüge fand die gleichzeitige Kritik auch nicht an seinen ersten grösseren Staffeleibildern, einem »Belisar als Bettler« (1850) und einem »Christus auf dem See Genezareth«. Erst mit einigen kleineren Genrebildern, der »Kapuzinerpredigt«, dem »Geiger im Hofe« und der »Kartenlegerin«, kam er auf dasjenige Gebiet, welches seiner Individualität am nächsten lag. Man fand seine Bilder zwar etwas »empfindungskühl«, musste jedoch die vollendete Technik anerkennen. Doch entwickelte sich seine künstlerische Physiognomie erst auf wiederholten Studienreisen nach Oberitalien, besonders nach Venedig. Die erste bedeutendere Frucht derselben war der »Schmuckhändler beim Senator« (1855), welcher den Ruf Beckers begründete und dem jene lange Reihe von venezianischen Genrebildern folgte, die um ihres für die damalige Zeit ungewöhnlich glänzenden Kolorits und ihrer Schönheitsfreude willen ungetheilten Beifall fanden. In Venedig fasste seine künstlerische Kraft Wurzeln. Schon in den fünfziger Jahren versuchte Becker im Kleinen, was Makart später in kolossalem Maassstabe ausgeführt hat: eine Wiedergeburt der venezianischen Renaissance im modernen Geiste. Wie Makart, hielt sich auch Becker weniger an den würdevollen Tizian als an den heiteren, tändelnden Veronese. Der Festesglanz, das schimmernde Leben der farbenreichen Lagunenstadt bot seiner ebenso farbenreich gestimmten Palette dankbare Stoffe. Er verzichtete meist auf die Wiedergabe eines dramatisch bewegten Vorgangs. Höchstens liess er die Anfänge einer Novelle, die Einfädlung einer Intrigue aus dem Gewirr der glänzenden Figuren entstehen, die er mit geistreicher Laune zu einem blühenden Farbenbouquet vereinigte. Im Grunde genommen folgte Becker damit nur der Bahn, welche die Düsseldorfer gebrochen, indem sie zuerst wieder die Bedeutung des Kostüms für die Malerei dargethan hatten. Sie waren auch bereits in der Wiedergabe solcher Aeusserlichkeiten bis zu einer gewissen archäologischen Treue hindurchgedrungen. Man braucht jedoch nur Bilder wie Th. Hildebrandts »der Krieger und sein Kind« und Karl Beckers »Karl V. bei Fugger« (beide in der Berliner Nationalgalerie) zu vergleichen, um sich des Unterschieds zwischen der Düsseldorfer Richtung und dem neueren Berliner Kolorismus bewusst zu werden. Heute erscheint uns der Düsseldorfer Realismus der älteren Periode bereits

als eine idealistische Abstraction der Wirklichkeit, so dass wir ihm neben der modernen Malerei kaum noch jenen Namen zugestehen können. Dem »Schmuckhändler beim Senator« liess Becker 1857 eine zweite, noch reizvollere Komposition folgen, welche den Besuch eines Senators bei einem venezianischen Nobile und das galante Gespräch seines Sohnes mit der lautespielenden Tochter des Hauses darstellte. 1864 erschien auf der Kunstausstellung eine »Sitzung des Dogen im geheimen Rathe« und der »Bravo«, der die Zechinen einstreicht, mit welchen ihn der finster blickende Nobile, der ihm gegenüber steht, zu frevlem Werke gedungen hat. Der »Karneval von Venedig«, eine pikante Maskenszene unter den Hallen des Dogenpalastes, war das erste einer Reihe ähnlich gearteter, festlicher Bilder, die mit gleicher Virtuosität und mit immer flotteren Pinselstrichen hingeschrieben waren. Wir nennen die »Rückkehr vom Karneval«, die »venezianische Balkonscene«, das »Gnadengesuch beim Dogen«, »Karl V. bei Tizian«, »Dürer bei Tizian«, »Dürer in Venedig unter seinen Kunstgenossen« (1872) und eine Szene aus Shakespeares »Was ihr wollt« (Viola und Olivia, 1874). Aus der venezianischen Renaissance griff Becker gelegentlich auch in die deutsche hinüber. Doch versuchte er damit nur eine Variation seines alten Themas. Die Figuren auf dem Bilde »Karls V. Besuch bei Fugger« (1866, in der Berliner Nationalgalerie), welches durch Harmonie des Tons und Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits zu seinen besten Schöpfungen gehört, oder der Szene aus Goethes Götz von Berlichingen, dem »Abschied des Franz vom Bischof von Bamberg«, unterscheiden sich in ihrem glänzenden Aufzuge, in ihrer unbefangenen, heiteren Schönheit, die von der kühlen Luft des Nordens nichts zu wissen scheint, nicht viel von den venezianischen Nobilis. Es fehlt Becker die Kraft zu individualisiren und die Charaktere zu vertiefen, unter welchem Mangel schon seine Arbeiten aus dem Anfang der fünfziger Jahre litten. Er arbeitet mit einer gewissen Anzahl von Typen, die er unablässig wiederholt, weil er einmal ihre Wirkung erprobt hat.

Endlich hat Becker auch Szenen voll koketter Anmuth und schelmischen Humors aus dem Rococozeitalter dargestellt, in denen ebenfalls die Pracht der Kostüme in den Vordergrund trat. »In der Gemäldegalerie« (1860), eine Gesellschaft von geputzten Damen, von Kunstliebhabern und Abbés, war eines der frühesten dieser Bilder, eine Szene aus »Figaros Hochzeit«, Bartolo bekennt sich als Vater (1874), das letzte und beste. — Trotzdem sich Beckers künstlerische Produktion auf verschiedene Stoffgebiete erstreckte, ist sie ziemlich einseitig geblieben, weil sie nicht viel mehr anstrebt, als eine möglichst konzentrirte malerische Wirkung des Stofflichen. Eine Schilderung seelischer Vorgänge lag seinem Talente

fern, und so verlor sich die flotte, malerische Behandlung aus seiner Glanzperiode zuletzt in ein oberflächliches, dekoratives Machwerk ohne Ernst und Tiefe. Die Figuren wurden immer phrasenhafter und wesenloser. Man sah, dass diesen schönen Geschöpfen das Mark fehlte, und dass sie im Grunde nur hübsch arrangirte und ausstaffirte Gliederpuppen waren. Diese Schwächen zeigten sich bereits auf den Bildern »Bianca Capello« (1872), »Huttens Dichterkrönung« (1876) und »Kaiser Maximilian empfängt in Verona eine venezianische Gesandtschaft« (1877), und sie traten in seinen letzten Bildern, »Othello erzählt seine Abenteuer der Desdemona und Brabantio« (1880), »Carnevalfest beim Dogen zu Venedig« (1884), »Othello vertheidigt sich vorm Dogen gegen die Anklage des Brabantio« (1886) und »Papst Julius II. besichtigt die ausgegrabene Statue des Apoll von Belvedere« (1887), bei abnehmender Gestaltungskraft naturgemäss noch mehr zu Tage.

Die beiden Söhne von Karl Begas, einem der Häupter der älteren Berliner Schule (S. Band II. S. 460—63) haben nach verheissungsvollen Anfängen und schnellem Aufstieg zu einer gewissen Höhe im weiteren Verlaufe ihrer künstlerischen Thätigkeit nur mässige Erfolge erzielt. Oskar *Begas* (1828—1883) hat sich weniger in mythologischen und historischen Kompositionen, als in dekorativen Wandmalereien (so z. B. im Festsaale des Berliner Rathhauses und in verschiedenen Privathäusern), in Genrebildern (Plauderstunde an einem römischen Brunnen, Friedrich der Grosse in der Schlosskapelle zu Charlottenburg), in fein empfundenen Landschaften mit Jägern und vornehmlich im Bildniss bewährt. Adalbert *Begas* (1836 bis 1888), der ursprünglich Kupferstecher war und sich seit 1862 bei Böcklin in Weimar zum Maler ausbildete, hat sich besonders durch vortreffliche Kopieen nach italienischen und spanischen Meistern und durch einige mythologische Bilder und eine Galerie weiblicher Figuren voll feiner Empfindung mit etwas schwärmerischem Anstrich, welche einen allegorischen Begriff in genrehafter Auffassung darstellten (das deutsche Lied, das Volkslied, Preziosa, Pomona), einen Namen gemacht, vermochte aber diese im Anfang der siebenziger Jahre errungenen Erfolge durch seine späteren Genrebilder nicht mehr zu überbieten.

In Weimar hat auch Ferdinand Graf von *Harrach* (geb. 1832 zu Rosnochau in Oberschlesien) seine Studien gemacht. Erst Ende der fünfziger Jahre, nachdem er bereits Philosophie, Rechtswissenschaft und Landwirthschaft studirt, beschloss er sich der Malerei zu widmen, und auf der neu gegründeten Kunstschule Weimars fand er in dem Grafen Kalckreuth, in A. v. Ramberg und F. Pauwels Lehrer, bei denen er sich gleichmässig in der Geschichts-, Genre- und Landschaftsmalerei ausbildete

und den Grund zu einem ebenso glänzenden wie gediegenen koloristischen Können legte, welches er sowohl im Geschichtsbilde grossen Stils wie im Genrebild, in der Landschaft und im Bildniss erprobt hat. Seine innerste Neigung schien sich jedoch in erster Linie der Landschaft zuzuwenden, die er auch auf Geschichts- und Genrebildern gern zu selbstständiger Bedeutung entwickelt. Von seinen früheren Arbeiten sind der »Gemsjäger«, »Heinrich der Vogelsteller«, »Kaiser Max auf der Martinswand«, »Gemsjagd« und die »schottische Fischerfamilie« die bedeutendsten. Der »Ueberfall Luthers auf seiner Rückkehr von Worms« durch eine verkappte Schaar im Auftrage Friedrichs des Weisen (1870), ein lustiges Reiterstückchen voll frischen Humors, schloss die erste Periode seines Schaffens. Der französische Krieg, den er im Hauptquartier des preussischen Kronprinzen mitmachte, lieferte ihm den Stoff zu drei, 1872 vollendeten Gemälden, von denen zwei »Aus den Weinbergen von Wörth« und »Vorgeschobener Posten am Mont Valerien« durch das fesselnde, spannungsvolle Motiv, sowie durch feine malerische Behandlung seinen Namen zuerst weiteren Kreisen bekannt machten und ihm die Ehre der Mitgliedschaft der Akademie eintrugen. Auf dem ersten Bilde liegt in den verwüsteten Weinpflanzungen ein todwunder preussischer Soldat, welcher einem gleichfalls verwundeten Turko seine Feldflasche reicht, während der heimtückische Afrikaner zu einem vernichtenden Schlage gegen den grossmüthigen Feind ausholt. Auf dem anderen Bilde zeugten die fein abgetönten Nebelmassen, die sich zwischen den auf der Erde liegenden preussischen Jägern und dem nur in undeutlichen Umrissen hervortretenden Fort von Paris lagern, von der grossen koloristischen Fertigkeit des Malers. Das dritte Bild stellte den Augenblick am Abend der Schlacht von Sedan dar, wo der General Reille dem Könige von Preussen den Brief des Kaisers Napoleon überbringt. Der Künstler hatte das Hauptgewicht auf die Landschaft gelegt und der Szene durch scharfe Beleuchtung von Seiten der untergehenden Sonne einen eigenthümlich phantastischen Reiz zu verleihen gesucht; aber es glückte ihm ebenso wenig wie Bleibtreu, dem bedeutsamen Moment in allen Stücken künstlerisch gerecht zu werden. Noch ein viertes Bild des Grafen Harrach »Moltke mit seinen beiden Adjutanten Obristlieutenant de Claer und Hauptmann von Burt in seinem Observatorium vor Paris«, eine sehr lebendig aufgefasste, scharf charakterisirte Portraitgruppe von kräftigem Kolorit, verdankt den Tagen von 1870 und 1871 seine Entstehung.

Der phantastisch-romantischen Richtung seiner Naturanlage folgte der Künstler in drei grossen Kompositionen: »Seekönigs Tod«, dem »Opfer Abrahams« (1877) und der »Verkündigung an die Hirten« (1878).

Auf der ersten bietet die wilde Romantik des Meeres einen wirkungsvollen Hintergrund für das einsame, den Flammen übergebene Schiff auf welchem der todte Wiking inmitten seiner Schätze aufgebahrt liegt. Für das »Opfer Abrahams« hatte der Maler den Moment gewählt, wo der Engel des Herrn dem gehorsamen Erzvater Halt gebietet. Abraham blickt zur Höhe, aus welcher die Stimme an sein Ohr gedrungen. Aus seiner ausgespreizten Hand ist das Opfermesser, welches er eben zum tödtlichen Streiche gegen seinen Knaben erheben wollte, auf den Felsboden gefallen. Dichte Wolken bedecken das Firmament; nur von links her, von wo die göttliche Offenbarung gekommen, bricht ein breiter Lichtstrahl durch die Wolkendecke und verleiht der Gestalt des frommen Mannes ein leuchtendes Relief. Innerhalb der erhabenen Gebirgsnatur, welche die Umgebung und den Hintergrund der biblischen Szene bildet, erscheint die Figur Abrahams freilich etwas zu klein und zu wenig bedeutsam. Aber der Hauptaccent des Bildes lag für den Maler offenbar auf der pittoresken Landschaft und dem pikanten Beleuchtungseffekt, und diese beiden Momente sind auch für seine späteren Schöpfungen auf dem Gebiete des Geschichtsbildes maassgebend gewesen, so für die erwähnte »Verkündigung an die Hirten«, die »Verleugnung Petri« (1879) und die »Versuchung Christi« (1881) durch den Teufel, auf welch letzterem Bilde der phantastisch-romantischen Naturanschauung der weiteste Spielraum gelassen worden war. Der Maler hatte den Schlussmoment der Versuchung gewählt, den Appell an die Dämonen des Ehrgeizes. Im Hintergrunde sieht man »alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit« ausgebreitet, eine Phantasie-Landschaft mit anmuthigen Thälern und spitzzackigen Bergen, die von Schlössern gekrönt sind, dann das Meer in majestätischer Ruhe und alles in dem goldigsten Glanz der untergehenden Sonne gebadet, welcher auf den Spitzen und Höhen flimmert. Vorn steht auf kahlem Felsen der Heiland, eine jugendliche, überschlanke Gestalt mit edlen, fein geschnittenen Zügen und rothem Haupt- und Barthaar. Mit entrüsteter, aber zu theatralischer Geberde, welche sich freilich mit dem opernhaften Hintergrunde der Szene in Einklang befindet, weist er den Versucher von sich, der halb von einer Nebelwolke verhüllt zwischen ihm und der Landschaft schwebt. Der bunte Haarputz, das goldene Geschmeide und der entblösste Oberkörper des Versuchers deuten darauf hin, dass sich der Maler einen weiblichen Dämon gedacht hat, vielleicht eine Art antiker Fortuna, da der Dämon eine gläserne Kugel in der Hand hält. Diese Abweichung von der einfachen biblischen Ueberlieferung rief lebhafte Streitigkeiten hervor, die fast ebenso heftig waren wie dreissig Jahre zuvor diejenigen um den Menzelschen »Jesusknaben im

Tempel«. Während aber Menzel bei seinen kühnen Versuchen auf dem Boden der Natur stehen blieb, hatte Graf Harrach ein luftiges Phantasiegebilde geschaffen, welches niemand völlig überzeugte und auch bald wieder wie eine geistreiche Improvisation für den Augenblick aus dem Gedächtniss der Zeitgenossen verschwand.

Seine gediegensten Schöpfungen sind diejenigen Landschaften, in welchen sich das figürliche Element dem Abbilde der unbelebten Natur unterordnet, so »Der Abend am Thuner See« (1880), der »Uebergang über eine Lawine« (1884) und die »Szene aus dem Hochgebirge«, ein Ausschnitt aus der majestätischen Einsamkeit des Gebirges, in welcher ein Verunglückter die letzte Tröstung eines Geistlichen empfängt (1886, Berliner Nationalgalerie). Hier vereinigt sich Grösse der Auffassung mit einer sorgfältigen Durchbildung der Einzelformen und einem Kolorit voll Kraft, Tiefe und Harmonie. Ein »Eislauf im Thiergarten« (1876) mit Figuren aus der eleganten Welt Berlins, welche diesen vornehmsten Platz des Eissports belebt, zeugte von einer grossen Begabung für die Charakteristik von Typen aus der guten Gesellschaft, ist aber unter den Werken des Künstlers vereinzelt geblieben. Diese Seite seiner Begabung hat er nur in einer Reihe von Herren-, Damen- und Kinderportraits weiter ausgebildet, welche jedoch nicht immer von Extravaganz und Launenhaftigkeit in der Auffassung freizusprechen sind und bisweilen auch an allzu weit getriebener Glätte der malerischen Behandlung leiden, wenngleich sie zumeist durch die koloristischen Probleme, welche sich der Maler in seltsamen Farbenverbindungen gestellt, einen eigenartigen Reiz ausüben.

Anton von *Werner*, der durch seine Lehrthätigkeit auf das Berliner Kunstleben einflussreiche Direktor der Akademie, hat sich ebenfalls zumeist nach deutschen Lehrern gebildet, ohne dass weder in seiner Jugendzeit noch in späteren Jahren mehrfache Reisen nach Paris merklich auf seinen Stil eingewirkt haben. Am 9. Mai 1843 zu Frankfurt a. O. geboren, studirte er seit 1859 auf der Berliner Akademie und begab sich 1862 nach Karlsruhe, wo er seine Studien bei Lessing und Schrödter fortsetzte. 1867 machte er eine Reise nach Paris und von 1868 bis 1869 hielt er sich in Italien auf. Adolf Schrödter, der geniale Humorist und Illustrator, wurde von entscheidendem Einfluss auf die Entwicklungszeit A. v. Werners, welcher seine ersten Erfolge mit Illustrationen erzielte, in denen sich seine Begabung überzeugend kundthat. In Karlsruhe fand er in Victor v. Scheffel einen verwandten Geist, und seit 1864 begann er die Hauptdichtungen des Sängers mit Ausnahme des Ekkehard zu illustriren. Sein Humor ist nicht so schlagend, nicht so derb und urwüchsig wie der Schrödters, und er errang darum auch nicht die Popu-

larität, welche den meisten Schöpfungen des originellen Meisters mit dem Pfropfenzieher zu Theil wurde. Aber er ist liebenswürdiger, feiner, anmuthiger und darum fand er schnell Eingang in die Kreise jenes Publikums, welches in seinen ästhetischen Genüssen die glatte Mittelstrasse liebt. Auch traf er glücklich den flotten, burschikosen, jeglicher Sentimentalität feindlichen Ton Scheffels und vereinigte die mannigfaltigen Züge, welche der Dichter zur Charakteristik seiner Gestalten hie und da verstreut anbringen musste, zu lebensvollen, ungemein zart ausgeführten Gesammtbildern, welche die Gedanken des Dichters vollkommen erschöpften und verkörperten. In der Ausführung dieser Illustrationen strebte er nach vollster malerischer Wirkung und muthete damit dem Holzschnitt Aufgaben zu, welche über die ursprüngliche Einfachheit dieser Technik hinausgingen. Er bot den Xylographen Bleistift-, Feder- und Tuschzeichnungen, die in ihrer Ausführung durch den Holzschnitt hinter den Absichten des Künstlers zurückblieben und bisweilen der künstlerischen Harmonie eines Werkes unzuträglich waren. Indessen wusste A. v. Werner durch glücklich und geistvoll erfundene Ornamente und Arabesken, auch ein Erbtheil seines Lehrers, die verloren gegangene Einheit wieder herzustellen. Eingehende Studien des Kostüms, der Architektur u. s. w. befähigten ihn, Zeit- und Lokalkolorit oft viel glücklicher zu treffen, als es dem Dichter gelungen war, zu dessen hervorragendsten Eigenschaften Schärfe der Charakteristik nicht gehört. Ausser den Scheffelschen Dichtungen Frau Aventiure, Juniperus, Gaudeamus, Bergpsalmen, Trompeter von Säckingen (Originalzeichnungen in der Berliner Nationalgalerie) illustrirte er noch Hugdietrichs Brautfahrt von W. Hertz, Herders Cid und einige Dramen Schillers.

Die Thätigkeit als Illustrator befriedigte seinen rastlosen, aus eng umgrenzten Kreisen hinausstrebenden Geist nicht allein. In den Jahren 1864—1870 entstand eine Reihe von Genrebildern mässigen Umfangs, die vorzugsweise durch ihre koloristischen Reize fesselten, ohne grössere Ansprüche zu erheben. »Die vertrauliche Unterhaltung«, das »Quartett«, »Klosterleben«, der »Freier«, »Irrgang« (nach einem Scheffelschen Gedichte) und »Don Quixote bei den Ziegenhirten« sind die bedeutendsten dieser Bilder, welche ihren Schöpfer meist von einer günstigen Seite zeigten. Aber schon Ende der sechsziger Jahre ging er über die Grenzen seiner Begabung hinaus, indem er sich an monumentale Aufgaben heranwagte, denen seine schöpferische Kraft nicht gewachsen war. Im historischen Genre und im grösseren Geschichtsbilde hatte er sich bereits früher, jedoch mit geringem Glück versucht. Sein »Luther vor Cajetan« (1865) fesselte wenigstens durch eine sorgfältige Charakteristik. Aber

»Konradin im Gefängnis« (1866) und »Hanno von Köln entführt Heinrich IV.« (1867) waren wenig mehr als gut arrangirte Kostümbilder, die von der Würde und dem Ernste des historischen Stils nur wenig zeigten. Zwei Wandgemälde für das Kieler Gymnasium »Luther auf dem Reichstage in Worms« und »der Aufruf der Freiwilligen 1813« fanden einen ungleichen Erfolg. Während auf letzterem sich die genrehaften Episoden durch ihre lebendige Wahrheit und das Ganze durch schwungvolle Bewegung auszeichneten, war das erstere, dessen geistige Bedeutung zu erschöpfen und zum Ausdruck zu bringen A. v. Werner bei weitem nicht im Stande war, ein kühles Ceremonienstück, welches an die pathetischen Geschichtsbilder Lessings erinnerte. Im Winter 1870 auf 1871 durfte sich der Künstler im Hauptquartier zu Versailles aufhalten und fand hier bei verschiedenen Fürsten und hohen Herren freundliche Aufnahme, welche ihm gestattete, seine Mappen namentlich mit Portraitzeichnungen zu füllen. Nach seiner Rückkehr nach Berlin malte er unter den frischen Eindrücken der gewaltigen Ereignisse, welche er mit erlebt, ein Velarium für die Berliner Siegesstrasse »Kampf und Sieg«, die symbolische Darstellung der Schlacht von Sedan und des Sturzes der Napoleoniden, deren stürmische, von höchster dramatischer Kraft erfüllte Komposition und glänzende malerische Darstellung begeisterten Beifall fanden und dem jungen Künstler eine angesehene Stellung unter den ersten Berlins erwarben. Der Ansturm des neuen Armin, der die Gesichtszüge des deutschen Kronprinzen trug, und seiner Begleiterinnen, Borussia, Bavaria und Wirtembergia, war mit einer Alles niederschmetternden Wucht versinnlicht, und die Grösse der Auffassung, die vollkommen harmonische Verbindung allegorischer und realer Figuren verlieh dem Bilde einen monumentalen Charakter. Die Staatsregierung folgte daher nur der allgemeinen Stimmung, als sie dem Künstler den Auftrag ertheilte, die Ereignisse von 1870 und 1871 auf einem friesartigen, für den Hallenkern der Siegessäule bestimmten Gemälde in einer einheitlichen Komposition zusammenzufassen, welche in farbiger Glasmosaik, also in der Wirkung eines Oelgemäldes, ausgeführt werden sollte. Seinen Farbensinn hatte A. v. Werner nach dieser Richtung bereits in dem Schmuck der Façade des Pringsheimschen Hauses in Berlin bewährt. Der unter dem Dachgesims fortlaufende, durch kleine Fenster unterbrochene Fries stellt, ebenfalls in Glasmosaik ausgeführt, die verschiedenen Entwicklungsstadien des menschlichen Lebens in genrebildlichen Szenen dar: das Spiel der fröhlichen Jugend, die Geselligkeit der Jünglinge, die Macht der Liebe, das Wirken des Mannes in der Kunst und in der Familie und den Tod des Erdenpilgers, dessen Werke ihn überleben und seinen Ruhm späteren

Geschlechtern verkünden. Es war eine heitere festliche Dekoration, welche durch die ernste Schlussszene und zwei Sphinxgestalten einen stimmungsvollen Abschluss erhielt. Auf dem grossen Gemälde für die Siegessäule waren jedoch die strengen Gesetze des monumentalen Stils zu achten. Gleichwohl glaubte der Künstler, sich über dieselben hinwegsetzen und in der einmal mit Glück angeschlagenen Tonart phantastisch-poetischer Improvisation weiter komponiren zu dürfen. Auf dem Velarium der Siegesstrasse waren die idealen und realen Elemente durch eine einheitliche Handlung zu inniger Gemeinschaft verschmolzen. Die Frieskomposition für die Siegessäule löst sich dagegen in einzelne Gruppen auf, deren Zusammenhang nirgends mit voller Klarheit zu Tage tritt. Bald drängt sich das allegorisch-symbolische Element in den Vordergrund, bald das reale, und anderswo erscheinen beide Elemente unvermittelt neben einander. So hat die Komposition auch äusserlich keinen einheitlichen Charakter, und wir gewinnen nur den Eindruck eines phantastischen Maskenspiels, dessen Akteurs freilich durch Glanz der Trachten und Uniformen und durch Farbenaufwand blenden und dessen einzelne Momente, namentlich die Kampfszenen, von packender Lebendigkeit sind, das aber keineswegs dem Stile eines architektonischen Denkmals entspricht. Es ist eine Sammlung von farbigen Illustrationen halb symbolischen, halb realen Charakters, in grossem Maassstabe ausgeführt, aber nicht in grossem Geiste erfunden. Obwohl zwei kleinere durch den Krieg veranlasste Oelgemälde, »Moltke vor Paris« und »Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles«, das erstere um der Lebendigkeit der Bewegung und des Ausdrucks in den vorüberziehenden, dem Feldherrn zujubelnden Truppen, das andere um der feinen Charakteristik des Dargestellten und der vornehmen malerischen Behandlung willen, künstlerisch unverhältnissmässig verdienstvoller waren als das grosse Bild der Siegessäule, fachte gerade das letztere den Enthusiasmus in der Berliner Künstlerschaft, besonders in der jüngeren, zur hellen Flamme an. Eine Petition wurde von Seiten des Vereins Berliner Künstler an den Kultusminister abgesandt, in welcher der Wunsch ausgesprochen wurde, dass die seit Gottfried Schadows Tod (1850) verwaiste Direktorstelle der Kunstakademie A. v. Werner übertragen werden sollte. Dieser Kundgebung gab die Staatsregierung Folge, und nach vollzogener Reorganisation der Akademie wurde A. v. Werner am 6. April 1875 zum Direktor derselben und zwar insbesondere der Abtheilung für die bildenden Künste ernannt. Es gelang dem neuen Direktor in der That, einen frischeren Zug in den Lehrkörper zu bringen, welchen er durch Künstler wie Knille, Gussow, Michael, Thumann, Hertel u. a. verstärkte, und vornehmlich die lange

vernachlässigte, rein materielle Seite der Kunst, das Handwerkliche, wieder in ihr Recht einzusetzen. Aber es glückte ihm nicht, tüchtige Lehrkräfte auf die Dauer an die Anstalt, welche noch einmal reorganisirt wurde, zu fesseln, und das beständige Kommen und Gehen der Lehrer hat nicht diejenigen Früchte zur Reife kommen lassen, welche sich die Berliner Künstlerschaft von der Thatkraft des neuen Direktors versprochen hatte. Auch liess sich nicht verkennen, dass der realistische Sinn des letzteren insofern einseitig auf die Zöglinge einwirkte, als sich die Neigung zur Lösung von idealen Aufgaben immer mehr verlor und nur noch das Gegenständliche den Nachbildungstrieb der jüngeren Berliner Künstlergeneration reizte. Aus dieser Richtung, welche die Akademie unter dem Einflusse eines starken Geistes eingeschlagen hat, erklärt es sich, dass der grosse Preis für Geschichtsmalerei, dessen Bewerber vornehmlich einen Beweis für die ideale Seite ihrer künstlerischen Bestrebungen ablegen sollen, seit einer Reihe von Jahren keinen Würdigen gefunden hat.

Nach den glänzenden Erfolgen in den ersten siebenziger Jahren hat A. v. Werner sich nur noch selten ungetheilten Beifalls zu erfreuen gehabt, obwohl er Bild auf Bild folgen liess und mit Aufträgen von Seiten des Staats und anderer Behörden überhäuft wurde. In dem Bestreben, Alles malen zu wollen, verlor er sich in leere Breite, deren Inhaltslosigkeit er jedoch oft durch die Handfertigkeit seiner malerischen Darstellung, durch die Keckheit der Auffassung und durch die robuste, freilich auch von der Photographie erreichbare Wahrheit zu verbergen wusste. Die räumliche Grösse der ihm gestellten Aufgaben hatte ihn zu einer zwar flotten, aber doch stark dekorativen, auf jeden feinen malerischen Reiz verzichtenden Behandlungsweise geführt, und diese machte sich besonders nachtheilig geltend, als der Künstler sich auch im Portraitfach bewähren wollte. Von einem Maler, der den Grafen Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles mit so feinen charakteristischen Zügen geschildert, hatte man ein anderes Werk erwartet, als das 1874 ausgestellte Portrait des grossen Schlachtendenkers in ganzer Figur, welches zwar koloristische Vorzüge besass, aber im Kopfe an grosser Härte der Zeichnung und Modellirung litt und gerade jene feinen physiognomischen Reize vermissen liess, welche den Kopf des Grafen so überaus anziehend machen. Auf derselben Ausstellung waren auch die zu einer genrehaft arrangirten Gruppe vereinigten Bildnisse einer modernen Familie zu sehen, deren Mitglieder in Trachten der Renaissance um einen Tisch in einer offenen Halle versammelt sind und den als Gast in ihren Kreis eintretenden Dr. Martin Luther begrüssen, welchen ausserhalb der Halle bereits ein Sängerchor empfangen hat. Mit dem glücklichen reali-

stischen Sinn, der zu A. v. Werners besten Eigenschaften gehört, hatte er dem seltsamen Gedanken die vortheilhaftesten Seiten abgewonnen und die modernen Köpfe mit den alten Kostümen in Harmonie zu bringen gewusst. Den Köpfen fehlte jedoch tiefere Beseelung und Charakteristik, und überdies haftete ihnen dieselbe Herbheit der Formen wie dem Moltkeportrait an, welche ihnen ein maskenartiges Aussehen verlieh. Alle diese Mängel zeigten sich in gesteigertem Maasse 1876 auf einem männlichen Portrait und auf drei für Dekorationszwecke bestimmten Bildern, von denen wenigstens eines, »La Festa« — ein venezianischer Patrizier, von seiner Familie umgeben, empfängt vornehme Besucher, die einer Prachtgondel entsteigen — durch koloristische Reize über den Mangel an Leben und Bewegung hinwegtäuschte. Auch die späteren Versuche A. v. Werners, in Bildnissen geschichtlicher Persönlichkeiten Grösse der Auffassung mit Feinheit der psychologischen Analyse zu vereinigen, wodurch erst der Charakter des historischen Portraits erreicht wird, sind an dem Mangel seiner Begabung, welcher ihm die Kenntniss des Seelenlebens und der geistigen Bedeutung seiner Modelle verschliesst, gescheitert, so die Portraitzeichnungen des Kaisers Wilhelms I. bei Lebzeiten und auf dem Todtenbette, die Zeichnung des Fürsten Bismarck mit der Tabakspfeife bei der Lektüre von Scheffels »Gaudeamus« und das Oelportrait des Kanzlers, welcher am Bundesrathstisch im Reichstage eine Rede hält (1886, im Besitz des Staatsministers Dr. von Lucius), und dieser Mangel des Künstlers ist auch auf seine Hauptschöpfungen, in welchen der Schwerpunkt ebenfalls auf der portraitgetreuen Wiedergabe geschichtlicher Personen liegt, von nachtheiligem Einfluss geworden, auf die »Kaiserproklamation in Versailles« (1876), welche der Künstler auf Anregung des Grossherzogs von Baden ausführte und die als Geschenk der deutschen Fürsten dem Kaiser Wilhelm I. zu seinem achtzigsten Geburtstage dargebracht wurde, und auf den »Berliner Kongress von 1878«. Für die Komposition des ersteren Bildes hatte der Künstler den Moment gewählt, wo der Grossherzog von Baden, nachdem der Kanzler die Verlesung der Proklamation beendigt, das Hoch auf den neuen Kaiser ausbringt, in welches die Versammlung jubelnd einstimmt. Hunderte von Armen mit Helmen und Czakos in den Händen schweben in der Luft und verleihen dem Bilde eine Bewegung, welche der des aufgeregten Meeres zu vergleichen ist. Neben der geschichtlichen Bedeutung, welche dem Momente innewohnt und die als solche durch ihren Inhalt auf uns Deutsche poetisch wirkt, liegt in der begeisterten Bewegung der Nebenfiguren das einzige poetische Element, welches der Maler verwerthet hat. Da der Künstler von dem wirklichen Hergange des feierlichen Aktes, dem er selbst als Zeuge beigewohnt, kein

Haar breit abweichen durfte, war ihm jede poetische und malerische Freiheit verwehrt. Sein Bild sollte gewissermaassen eine historische Urkunde von diplomatischer Treue sein, und deshalb durfte er keinen Zug der Wirklichkeit einem mehr künstlerischen Arrangement opfern. Doch hat Menzel mit seinem grossen Krönungsbilde bewiesen, dass sich auch solchen Repräsentationsstücken malerische Wirkungen abgewinnen lassen. A. von Werner hat es nicht verstanden, sich auf eine gleiche künstlerische Höhe zu erheben. Sein Bild ist über eine, wenn auch geschichtlich treue, so doch nüchterne und trockene Illustration nicht hinausgekommen. Aber selbst wenn man diese Nüchternheit der Auffassung gelten lässt, so hätten die Hauptfiguren in der Komposition anders hervorgehoben werden müssen, als es in Wirklichkeit geschehen ist. Indem der Maler seinen Standpunkt an einem dem Kaiser entgegengesetzten Ende gewählt hat, sind die Gestalten des Kaisers und seiner nächsten Umgebung in den Hintergrund gerückt worden, während gleichgültige Theilnehmer an der Feierlichkeit, dazu kommandirte Soldaten u. dgl. m. sich im Vordergrund ungebührlich breit machen. Dass auch auf diesem Gemälde die Portraits sich nicht durch Tiefe und Feinheit der Charakteristik auszeichnen, und dass seine Vorzüge in der koloristischen Behandlung der Uniformen liegen, entspricht dem nur auf genaue Erfassung des Gegenständlichen gerichteten Kunstcharakter A. v. Werners. Die Mängel des grossen Bildes sind bei weitem nicht so empfindlich auf einer Wiederholung der Komposition in kleinem Maassstabe, welche Kaiser Wilhelm I. und sein Haus dem Reichskanzler Fürsten Bismarck zu dessen siebenzigstem Geburtstag schenkten. Der Künstler scheint auch selbst empfunden zu haben, dass der bedeutungsvolle Vorgang, unbeschadet der geschichtlichen Treue, einer höheren Auffassung fähig ist. In einer 1880 für das Prachtwerk »Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland« von Graf Stillfried-Alcantara und B. Kugler gezeichneten Illustration hat er den Augenblick so dargestellt, dass der Kaiser und die ihn umgebende Gruppe der deutschen Fürsten und Prinzen den Mittelgrund des Bildes und zugleich den Mittelpunkt der Komposition einnehmen und dass die Nebenpersonen rechts und links gesondert angeordnet sind, so dass der Blick des Beschauers zuerst auf die erhabene Gestalt Kaiser Wilhelms I. fällt. Ein gleiches hat er auf der vierten, aus seinen Händen hervorgegangenen Darstellung der Kaiserproklamation in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses erreicht, indem er, auf die Komposition des ersten grossen Bildes zurückgreifend, diese auf der rechten Seite verkürzte und so durch das Zusammendrängen der Nebenfiguren der Hauptperson den ihr gebührenden Platz einräumte. In der Herrscherhalle des Zeughauses führte er noch ein zweites Wand-

gemälde in Wachsfarben, die »Krönung Friedrichs I. in Königsberg«, aus, welches ebenso wie seine übrigen Schöpfungen monumentaler Bestimmung, die in Oel auf Leinwand gemalten Dekorationen für eine Wand des Rathhaussaales in Saarbrücken, welche den Sturm auf die Spicherer Höhen und die Ankunft des Königs von Preussen in Saarbrücken, eingefasst von den Bildnissen des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Carl, Bismarcks und Moltkes in ganzer Figur, darstellen, und die im Auftrage des Berliner Magistrats gemalte Erinnerungstafel an den Berliner Kongress von 1878, welche den Augenblick wiedergibt, wo Fürst Bismarck nach Schluss der letzten Sitzung sich von den einzelnen Abgesandten verabschiedet, nicht über den Charakter der Illustration grossen Maassstabes hinausgeht. Die Unfähigkeit des Künstlers, durch die Oberfläche der äusseren Erscheinungen in das Wesen der Dinge, in das Seelenleben der Individuen einzudringen, machte sich besonders auf dem Bilde des Berliner Kongresses nachtheilig fühlbar. Die Mehrzahl der dargestellten Persönlichkeiten ist geistig und physisch vergröbert, einige sind sogar bis zur Charge im theatralischen Sinne herabgezogen. Wo sich der Künstler dagegen in seinen Oelgemälden auf den der Illustration, d. h. der rein gegenständlichen Schilderung angemessenen Raum beschränkt hat, ist es ihm gelungen, das Gegenständliche des Inhalts mit der künstlerischen Ausdrucksform in Einklang zu bringen, was vornehmlich von dem »19. Juli 1870«, dem Besuch König Wilhelms I. im Mausoleum zu Charlottenburg am Tage der Wiedereinführung des eisernen Kreuzes und dem Todestage der Königin Luise, einer »Taufe« in des Künstlers Familie im Beisein des damaligen Kronprinzenpaares (1880) und der Humoreske »Kriegsgefangen« (1886) gilt, auf welcher ein bei Metz gefangener französischer Soldat von Weib und Kind Abschied nimmt.

Diese Kunstrichtung, welche sich mit der peinlich korrekten, nüchternen Wiedergabe des Gesehenen begnügt und zu einer poetischen oder idealen Wirkung nur gelangt, wenn dieselbe durch den dargestellten Gegenstand bedingt wird, beherrscht auch die jungen Künstler, welche im Laufe des letzten Jahrzehnts aus der Schule der Berliner Akademie hervorgegangen sind, wobei neben dem Einflusse A. v. Werners für die erste Hälfte dieses Zeitraums noch die Einwirkung Carl Gussows maassgebend war. Einige dieser Künstler, wie Karl *Röchling* (geb. 1855 in Saarbrücken), Georg *Koch* und Robert *Warthmüller* (geb. 1859 zu Landsberg an der Warthe), pflegen mit Vorliebe das Soldatenbild, im Frieden und im Kriege, das der Gegenwart und des vorigen Jahrhunderts. Die beiden ersteren waren die Mitarbeiter A. v. Werners an dem für Berlin gemalten Panorama der Schlacht bei Sedan, zu welchem Eugen Bracht

den besten Theil, die in gedämpftem Sonnenlicht ruhende Landschaft, beigesteuert hat. Der Erfolg dieses Panoramas gab den Anstoss zur Begründung einer Werkstatt für Panoramenmalerei in Berlin, aus welcher unter der Mitwirkung dieser und anderer Künstler mehrere Rundbilder für Nordamerika und Deutschland hervorgegangen sind. Der flotte Betrieb dieser Gattung der Malerei, welche ausser dem Panorama auch das Halbrundbild und das Diorama pflegt, hat der derb-gegenständlichen Auffassung und der robusten Technik der Schule Vorschub geleistet. Warthmüller hat in einigen Genrebildern aus der Zeit Friedrichs des Grossen (der König überall!, der jüngste Rekrut) ein über das Mittelmaass hinausreichendes Talent für humorvolle Charakteristik gezeigt, auf welche Menzel von Einfluss gewesen ist, obwohl der koloristische Grundton auf die kühle, gleichmässig deckende Art A. v. Werners gestimmt ist. Andere Maler dieser Gruppe, wie Karl *Hochhaus* (geb. 1852 zu Berlin), R. *Dammeier* und Adolf *Schlabitz* (geb. 1854 in Polnisch-Wartenberg), haben sich an die Schilderung des modernen Strassen-, Volks- und Gesellschaftslebens gehalten, erstere beide mit besonderer Betonung der landschaftlichen und architektonischen Umgebung, letzterer mit starker Neigung zum Sensationellen und nach seiner weiteren, in Paris erhaltenen Ausbildung zur Hellmalerei der Franzosen und den mit Vorliebe von ihnen gewählten Stoffen aus dem Alltagsleben, dessen trivialste Vorgänge der Verewigung in naturgrossem Maassstabe für würdig gehalten werden. Hermann *Prell* (geb. 1854 zu Leipzig) ist der einzige aus dieser jüngeren Generation, welcher in einer Reihe von Fresken für den Festsaal des Berliner Architektenhauses, in welchen die Geschichte der Baukunst theils durch allegorische Figuren und Gruppen, theils durch Genrebilder erzählt wird, und in allegorischen und geschichtlichen Wandgemälden im Saale des Rathhauses zu Worms den erfolgreichen Versuch gemacht hat, aus der realistischen Grundlage dieser Kunstrichtung einen monumentalen Stil abzuleiten.

Carl *Gussow*, der eine neue Bewegung in die Entwicklung der Malerei Berlins hineingebracht hat und dem viele der jüngeren Maler und Malerinnen Berlins ihre koloristische Ausbildung verdanken, wurde im Jahre 1843 zu Havelberg in der Mark geboren. Er begann seine künstlerischen Studien in Weimar, wo er sich zuerst an Arthur von Ramberg anschloss, welcher ihn durch sein eigenes Beispiel auf das Studium der Niederländer wies. Als Ferdinand Pauwels von Antwerpen nach Weimar berufen wurde, übte der glänzende Kolorist, ein Vertreter des belgischen Realismus, auch auf Gussows technische Ausbildung bedeutenden Einfluss aus. Doch harmonirte Gussow innerlich so wenig mit seinem

Lehrer, dass er nur bis 1867 bei ihm blieb und dann nach München ging, in der Hoffnung, eine weitere Förderung in der Schule Pilotys zu erhalten. Diese fesselte ihn jedoch nur vierzehn Tage. Er machte dann eine Studienreise nach Italien und kehrte nach Verlauf von sieben Monaten wieder nach Weimar zurück. Schon in seinen ersten kleinen Genrebildern zeigte sich eine so ursprüngliche Kraft, ein so selbstständiges koloristisches Talent, dass ihm Graf Kalckreuth, der Direktor der Kunstschule in Weimar, eine Professur übertrug. Es gelang ihm bald, eine umfangreiche Lehrthätigkeit zu entwickeln, deren Einfluss sich vergrösserte, als er 1874 nach Karlsruhe und anderthalb Jahre darauf an die Berliner Akademie berufen wurde. Sein Kolorit, das hie und da, besonders in der Wiedergabe der Augen, noch etwas stumpf und verblasen gewesen war, hatte sich geklärt und gekräftigt, seine Formenbildung hatte eine plastische Schärfe erreicht, die sich in drei 1876 vollendeten Genrebildern mit lebensgrossen Figuren, »das Kätzchen«, »der Blumenfreund« und »Verlorenes Glück«, bis zum Scheine des Lebens steigerte. Diese Bilder, mit welchen sich Gussow in Berlin einführte, riefen einen Sturm der Entrüstung hervor. Noch nie zuvor war in der deutschen Malerei ein so kühner, rücksichtsloser Realist aufgetreten, welcher der Natur so energisch zu Leibe ging, wie Gussow, und der in seinem Bestreben, der Natur möglichst nahe zu kommen, vor dem Hässlichsten nicht zurückschreckte, wofür der »Blumenfreund«, ein alter Mann mit kupferfarbenem Angesicht, der seine Blumentöpfe auf dem Fensterbrett besichtigt, ein drastisches Zeugniss ablegte. Indessen fesselte selbst auf Bildern, die eines jeden Hauches von Schönheit baar waren, die koloristische Behandlung, die trotz ihrer einseitigen Beschränkung auf kalte Töne und trotz grundsätzlicher Nichtbeachtung der Lufttöne das Höchste in der Nachahmung der Wirklichkeit leistete. Die Neigung zum Hässlichen, zu einer stark auftragenden Charakteristik kennzeichnen auch das »Kätzchen«, um welches sich ein alter Bauer, ein altes Weib und zwei dralle, rothbäckige Dirnen zu schaffen machen, das »Willkommen!«, welches eine Gesellschaft von Frauen und Mädchen aus einem Fenster herausjubelt (1877), die »Venuswäscherin«(1877), eine alte Aufwärterin, welche in einem Maleratelier einen Gipsabguss der Venus von Milo abwäscht, und die »beiden Alten«, ein Ehepaar, dessen bessere Hälfte dem schwerhörigen Lebensgefährten einen Brief vorliest. Zu dem derben Realismus des »Kätzchens« bildete das »verlorene Glück«, eine trauernde junge Wittwe mit ihrem blondgelockten, unbefangen in das Leben hineinlachenden Kinde, einen scharfen Kontrast, nicht bloss durch die vornehme, fast ideale Auffassung, sondern auch durch die verschmolzene koloristische Behandlung. Diese

Auffassungs- und Behandlungsweise wurde fortan für Gussows spätere künstlerische Thätigkeit, die ihren Schwerpunkt im Bildniss fand, in dem Grade maassgebend, dass er im Gegensatz zu dem derbpastosen Farbenauftrag seiner realistischen Genrebilder schliesslich zu einer gleichmässig vertriebenen Färbung gelangte, welche ihre höchste Virtuosität in einer durchsichtigen Glätte, in einem porzellanartigen Schmelz suchte, womit sich eine kühle Eleganz der Auffassung verband. Anfangs freilich schien diese neue Wendung in Gussows künstlerischem Schaffen nur reife und schöne Früchte zu verheissen, wofür z. B. das Brustbild der Gattin des Künstlers (1880), auf welchem die verschiedenen Stoffe des Umhangs, die Haare und besonders die mit grösster Meisterschaft ausgeführten, die Illusion der Durchsichtigkeit hervorrufenden Augen, ein jedes in seiner Eigenthümlichkeit, scharf charakterisirt waren, eine Bürgschaft gab. Nachdem Gussow aber im Jahre 1880 seine Lehrthätigkeit an der Akademie niedergelegt und eine Privatschule eröffnet hatte, welche starken Zuspruch fand, griff in seinen eigenen künstlerischen Leistungen eine gewisse Oberflächlichkeit um sich, die sich zum Theil dadurch erklärt, dass er sich verpflichtet hatte, für den englischen Kunstmarkt jährlich eine bestimmte Anzahl von Studienköpfen, Halbfiguren u. s. w. zu liefern. Diese Verpflichtung wirkte nachtheilig auf die Gründlichkeit seiner Arbeit, und da sich dazu noch massenhafte Portraitaufträge gesellten, ist in diesen letzten Jahren manch' ein Bild aus Gussows Werkstatt hervorgegangen, welches seines wohl begründeten Ruhmes als gediegenen Koloristen nicht würdig ist. Wenn er sich auch in der koloristischen Behandlung von seiner stürmischen Vergangenheit völlig losgesagt hat, so gefällt er sich bei Bildnissen, Studienköpfen und Phantasiefiguren gern in grellen, fast bizarren Kontrasten, wobei eine Vorliebe für Citron- und Orangegelb eine Hauptrolle spielt. Aber meist gelingt es ihm, die Aufgabe, die er sich gestellt, mit glänzender Virtuosität zu lösen. Zu den besten Schöpfungen seiner letzten Jahre ausserhalb des Portraitfachs gehören das anmuthige »Austernmädchen« (1883), ein paar Schwarzwälderinnen und eine im Waldesschatten ruhende Nymphe. — Von Gussows Schülern sind namentlich der Portraitmaler Fedor *Encke* (geb. 1851 zu Berlin), der sich später in Paris ausgebildet hat, und Ernst *Henseler* (geb. 1852) hervorzuheben, dessen figurenreiche Genrebilder aus dem Volksleben (Jagdfrühstück, das Frühstück der Mäher, die Roggenernte, die Wohlthäterin) Schärfe der Beobachtung und Unmittelbarkeit der Auffassung bekunden.

Unter den Lehrern, welche an die Berliner Akademie nach ihrer Reorganisation berufen wurden, hat auch Paul *Thumann* (geb. 1834 in

Tschacksdorf in der Lausitz) länger als ein Jahrzehnt hindurch eine hervorragende Stellung eingenommen. An derselben Akademie hatte auch er 1855 seine Studien begonnen, war aber schon im folgenden Jahre nach Dresden gegangen, wo er bis 1860 unter Julius Hübners Leitung thätig war. Es scheint, dass die empfindsame Richtung dieses Vertreters der älteren Düsseldorfer Schule nicht ohne Einfluss auf Thumann gewesen ist, in dessen späteren Hauptschöpfungen eine süssliche Sentimentalität, gepaart mit einer weichlichen Eleganz der Formenbildung, den Grundton angiebt. Im Jahre 1860 ging Thumann nach Leipzig und arbeitete dort drei Jahre lang als Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt. 1863 begab er sich nach Weimar, wo er seine Ausbildung als Maler bei Pauwels fortsetzte, und 1866 erhielt er, nachdem er eine Reise nach Italien gemacht, eine Professur an der Kunstschule in Weimar. 1872 wurde er in gleicher Eigenschaft nach Dresden und 1875 nach Berlin berufen. Als Illustrator deutscher und englischer Dichtungen verstand er es anfangs, sich innig in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dichter zu versenken und ihren Ton auch in seinen Kompositionen zu treffen. Goethes Wahrheit und Dichtung, Voss' Luise, Shakespeares Sommernachtstraum und Tennysons Enoch Arden sind seine besten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Mit einem Cyklus von neun Zeichnungen zu Chamissos »Frauenliebe und -Leben« (1879) begann eine zweite Periode in seiner Thätigkeit als Illustrator. Die Vervielfältigung desselben in Form eines jener Prachtwerke, mit welchen der deutsche Buchhandel seit der Mitte der siebenziger Jahre den Markt überschwemmte, verschaffte dem Künstler eine grosse Popularität in den Kreisen des gebildeten Mittelstandes, dessen literarisch-künstlerischer Geschmack für unsere Zeit ungefähr das bedeutet, was die literarischen Salons und die ästhetischen Theezirkel in den dreissiger, vierziger und fünfziger Jahren gegolten hatten. Die saubere Eleganz der Thumannschen Figuren, die schwärmerische Gefühlsseligkeit und der anmuthig kokette Augen-Auf- und Niederschlag seiner jungen Mädchen und Frauen fanden in den gleichgestimmten Kreisen der Pensionsfräulein und ihres Anhangs eine begeisterte Aufnahme, welche auch den nächsten ähnlichen Veröffentlichungen Thumanns, den Illustrationen zu Chamissos »Lebenslieder und -Bilder« (1880) und zu dem Hamerlingschen Epos »Amor und Psyche« (1882), nicht vorenthalten wurde. In dem Grade aber, als Thumanns Produktion zunahm, wuchs auch die flaue Charakterlosigkeit seiner Auffassung und die Manierirtheit seiner Zeichnung, welche sich in dem letzten grösseren Werk dieser Gattung, den Illustrationen zu Heines »Buch der Lieder« (1882/83), in die geistlose Leere und das gehaltlose Formenspiel eines W. v. Kaulbach verlor.

Auch Thumanns Gemälde zeigen eine Entwicklung in absteigender Linie. Die besten unter ihnen sind die fünf Szenen aus dem Leben Luthers, welche er für die »Reformationszimmer« der Wartburg malte: die Verbrennung der Bannbulle, Luther auf dem Reichstage zu Worms, Luthers Ankunft auf der Wartburg, Luther bei der Bibelübersetzung und Luther als Junker Jörg im Bären zu Jena mit den Schweizer Studenten. Die Charakteristik geht freilich auch auf diesen Bildern nicht sehr in die Tiefe; aber die Gruppen sind gut arrangirt und das Zeitkolorit ist im Ganzen glücklich getroffen. Völlig missglückt sind dagegen zwei geschichtliche Darstellungen mit überlebensgrossen Figuren, welche Thumann im Auftrage des Staates 1883 und 1884 für die Aula des Gymnasiums in Minden ausführte: die Rückkehr Hermanns des Cheruskers aus der Schlacht am Teutoburger Walde und die Taufe Wittekinds. Wie A. v. Werner vermochte der Illustrator weder der Würde und Hoheit des monumentalen Stils gerecht zu werden, noch die grossen Figuren mit Lebenskraft und -Wärme zu erfüllen, wobei noch der Umstand nachtheilig ins Gewicht fiel, dass Thumann nur über sehr bescheidene koloristische Ausdrucksmittel gebietet. Auch seine letzte Schöpfung »die drei Parzen« (1887) ist nur eine vergrösserte, zart kolorirte Illustration in der Art der Amor- und Psychebilder. Im Jahre 1887 legte Thumann sein Lehramt an der Akademie nieder.

Mit der Reorganisation der Kunstakademie stand auch die Berufung von Ludwig *Knaus* nach Berlin als Vorsteher eines der Meisterateliers in Verbindung. Diese Meisterateliers sollten besonders begabten Schülern der Akademie, welche den Lehrkursus derselben durchgemacht, Gelegenheit geben, unter der Leitung und Anregung eines hervorragenden Künstlers ihre ersten selbstständigen Schritte zu machen. Knaus stand damals auf der Höhe seines Ruhms. In seiner Person gipfelte das technische Können, welches aus dem Studium der klassischen Meister des Kolorits, besonders der alten Niederländer, und dem beständigen Verkehr mit den modernen Franzosen zu gewinnen war. Obwohl aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, hatte Knaus durch langjährigen Aufenthalt in Paris einen internationalen, fast kosmopolitischen Charakter angenommen, und diese Eigenthümlichkeit seiner Kunst machte ihn auch ganz besonders für den Boden Berlins geeignet, in welchem er feste Wurzeln gefasst hat. Am 5. Oktober 1829 in Wiesbaden geboren, bezog er als sechszehnjähriger Jüngling die Düsseldorfer Akademie, an welcher er sich besonders unter Sohns und Schadows Leitung bis 1852 ausbildete*). Neben seinen Lehrern scheinen die niederländischen Genre-

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler I. S. 124—148.

maler, insbesondere Ostade, Brouwer und Teniers, von entscheidendem Einfluss auf ihn gewesen zu sein, da seine Erstlingsbilder, welche eine ganz ungewöhnliche Erregung in Düsseldorf hervorriefen, mit der allgemeinen Richtung der Schule sehr wenig gemein hatten, desto mehr aber an die koloristischen Helldunkelreize der genannten Niederländer erinnerten. Hermann Weiss, der Verfasser der »Kostümkunde«, hat im »Deutschen Kunstblatt« (1850, S. 326 f.) den Eindruck geschildert, welchen eines der ersten Bilder dieses frühreifen Genies in Düsseldorf gemacht hat. »Als eine ausserordentliche und ungewöhnliche Erscheinung, schreibt er, wird mit Recht das mit grosser Virtuosität gemalte, figurenreiche Bild eines hiesigen jüngeren Künstlers, L. Knaus, betrachtet. Es stellt einen Bauerntanz dar.... Sowohl Farbe wie Zeichnung im Bilde sind mit überraschendem Talente, man möchte sagen, mit technischer Vollendung behandelt, und wüsste man nicht, dass es das zweite Bild des so begabten jungen Künstlers sei, so sollte man meinen, es käme aus der Werkstatt eines tüchtigen, durchgebildeten Meisters.« Noch in gesteigertem Maasse traten die koloristischen Vorzüge des jungen Künstlers in dem zweiten Hauptbilde seiner Jugendzeit, den »falschen Spielern« (1851) hervor, einem düstern Sittenbild aus dem Leben der Dörfler, welches so grossen Beifall fand, dass Knaus das Original, welches sich jetzt in der Kunsthalle zu Düsseldorf befindet, noch zweimal wiederholen musste*). Malerisch ist das Bild ein Ostade in das Moderne übersetzt, mit treu nach der Natur beobachteten Typen aus dem Leben der Bauern in Nassau und am Niederrhein. Aber im Gegensatz zu dem unbekümmerten, phlegmatischen Frohsinn der holländischen Kneipgenies, deren Treiben Ostade, Brouwer und die Geistesverwandten nur von der burlesken Seite sahen, hat der moderne Maler die sittlichen Schäden dieses Lebens betont. Den von falschen Spielern umgarnten Familienvater sucht eine kleine Tochter, die Abgesandte der Mutter, an die Pflichten der Häuslichkeit zu erinnern. Dieser Zug allein hält den Zusammenhang des Künstlers mit der Düsseldorfer Schule aufrecht. Doch ist die Neigung, dem ausgelassenen Humor durch das Gegengewicht der Moral Schranken zu setzen, im deutschen Volkscharakter so tief begründet, dass man ihn nicht für einen Stamm, für eine vereinzelte geistige Richtung allein in Anspruch nehmen kann. Die übrigen Bilder, die Knaus in seiner ersten Düsseldorfer Zeit gemalt hat, der »Martinsabend«, die »Dorfschmiede«, der »Bienenvater«, »Alter schützt vor Thor-

*) Eine Wiederholung befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig, eine zweite wurde 1888 mit der Sammlung Th. Eggers in Wien versteigert.

heit nicht«, das »Leichenbegängniss im Dorfe«, an welchem ein verhafteter Verbrecher vorübergeführt wird, die »Gräfin von Helfenstein bittet für das Leben ihres Gemahls« und der »Taschendieb auf dem Jahrmarkt«, zeichneten sich durch die gleichen Vorzüge schlagender Wahrheit und sicherer Technik aus. Aber bei diesen schnell errungenen Fertigkeiten blieb Knaus nicht stehen. Eingedenk des Wunsches, den Weiss bei Besprechung des »Bauerntanzes« geäussert: »Möge Selbsterkenntniss, Fleiss und Ausdauer das Ausserordentliche fortbilden helfen!« begab sich Knaus noch im Jahre 1852 nach Paris, wo er allein eine weitere Förderung zu finden hoffte und auch fand. In einer geistvollen Analyse von Knaus künstlerischen Eigenschaften giebt M. Jordan seine Meinung sogar dahin ab, dass Knaus »das feinste Element seines künstlerischen Wesens zum besten Theil dem Studium in Paris« zu verdanken habe.*) Am Beginn der fünfziger Jahre habe weder Düsseldorf, noch München, noch eine andere deutsche Kunststadt seinem eigenthümlich angelegten Naturel die richtige Nahrung bieten können. »Ein so origineller Wahrheitsdrang scheitert bei uns überall an dem Stubengeist und am Vorurtheile des Systems. In Paris aber hat künstlerische Eigenthümlichkeit zu allen Zeiten eine Freistätte gefunden. Durch die lange Kunsttradition ist der ästhetische Sinn in einer Weise geschärft und geläutert, welche sich in der sensibelsten Empfänglichkeit äussert. Das öffentliche Leben der französischen Hauptstadt unterstützt diese Kunstfühlung überall; denn der Cultus des Luxus erzieht die Geister zu einer uns Deutschen schier unbegreiflichen Genussfähigkeit. Sie aber ist erforderlich, um die höchsten Eigenschaften des Kunstwerkes, wie es Knaus vorschwebte, auch schon im Keime zu verstehen.«

Unter dem Einflusse der Franzosen entwickelte sich seine malerische Technik so schnell, dass ihm bereits 1855 die auch damals seltene Ehre zu Theil wurde, dass ein im Salon ausgestelltes Bild, der »Spaziergang« einer von einem kleinen Mohren begleiteten Dame in einem Parke, von der Regierung für das Luxembourgmuseum angekauft wurde. Es ist nicht das einzige aus dem Pariser Leben geschöpfte Bild. Pecht berichtet noch von einem kleinen Bilde, welches eine Pariser Grisette in ihrem Zimmer mit einer Katze spielend darstellt. Doch sind diese Arbeiten unbedeutend im Verhältniss zu den figurenreichen Schöpfungen, welche Ende der fünfziger Jahre entstanden und den Ruhm ihres Urhebers begründeten. Obwohl sein Aufenthalt in Paris acht Jahre dauerte, von welcher Zeit freilich ein einjähriger Aufenthalt in Italien (1857—1858) abzurechnen ist, verlor er nicht die Fühlung mit seiner rheinischen Heimath,

*) In der Zeitschrift »Nord und Süd« Bd. 14, Heft 40 S. 119.

wohin ihn mehrfache Studienreisen zurückführten. Sie mögen dazu beigetragen haben, dass er in seinem Wesen deutsch blieb, wenngleich er zu guter Letzt in alle Geheimnisse der französischen Technik eingedrungen war. Mit vollkommener Beherrschung ihrer Mittel verwerthete er sie in den gegen Ende seines Pariser Aufenthalts entstandenen, aus dem rheinischen Bauernleben geschöpften Genrebildern »Die goldene Hochzeit« (1858), die »Taufe« (1859) und der »Auszug zum Tanz«, von denen die beiden ersteren durch graphische Nachbildung eine weite Verbreitung gefunden haben und noch heute zu den begehrtesten Darstellungen zum Schmucke von Familienzimmern gehören. Tiefe, Wahrheit und Reinheit der Empfindung und ein frischer, dabei aber wohl abgemessener Humor, welcher sich nirgends zu Rohheiten und Derbheiten hinreissen lässt, bilden mit einer scharf eindringenden, jedoch stets liebenswürdigen und wohlwollenden Charakterzeichnung den Grundton dieser Kompositionen.

Im Jahre 1860 in die Heimath zurückgekehrt, lebte Knaus zunächst ein Jahr in Wiesbaden, dann von 1861—1866 in Berlin und siedelte darauf nach Düsseldorf über, wo er bis zu seiner Berufung nach Berlin (1874) blieb. Auch in dieser Periode seiner Thätigkeit entstanden vorzugsweise Genrebilder aus dem Leben der Bauern und des niederen Volkes, in welchen er die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen, vom ausgelassensten Humor bis zum tiefsten Schmerze, durchmaass, indem er sie theils durch Einzelfiguren, theils durch figurenreiche Darstellungen zum Ausdruck brachte. »Der Taschenspieler« (1862), die »Passeyrer Raufer vor dem Pfarrer«, die »kartenspielenden Schusterjungen« (1864), der »Invalide beim Glase Weissbier« (1865), »Durchlaucht auf Reisen« (1867), der »Leierkastenmann«, »Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen« oder »das Kinderfest« (1869, Berliner Nationalgalerie), das »Leichenbegängniss« in einem hessischen Dorf (1871), das »Vesperbrod«, ein Gänse fütterndes Mädchen, und die »Berathung Hauensteiner Bauern« (1872), sind die Hauptbilder dieser Zeit. Auf mehreren von ihnen zeigt der Künstler eine ganz besondere Meisterschaft in der mannigfaltigen, ebenso naiven wie humorvollen Charakteristik der Kinderwelt. Auf dem »Leichenbegängniss« wird der Ernst des trauervollen Moments, wo der Sarg hinausgetragen wird, durch die drollige Neugier der draussen im Schnee harrenden Kinder gemildert, und auf dem »Kinderfest« hat Knaus an den Knaben und Mädchen in der altväterischen Tracht des vorigen Jahrhunderts, welche an ihrem Tische die Manieren und das Gehabe der Aelteren an der langen Tafel im Hintergrunde nachzuahmen suchen, aber das unruhige Temperament der Kleinen und Kleinsten nicht lange zu meistern vermögen, eine Fülle von eingehenden Studien und

feinen Beobachtungen zu einem erschöpfenden Gesammtbilde kindlichen Treibens und Gebahrens vereinigt. Auf diesem Bilde, wie auf einigen dekorativen Malereien hat sich der Künstler nicht bloss in Bezug auf das Zeitkostüm, sondern auch hinsichtlich der malerischen Ausdrucksform an Watteau und seine Schüler angeschlossen, welche sich ihrerseits wesentlich nach den alten Niederländern gebildet haben, in deren Schöpfungen ja auch die Wurzeln der Knausschen Kunst ruhen.

Ein Bild, auf dem die Darstellung der Kinderwelt in den Vordergrund tritt, war auch das erste, welches Knaus nach seiner Uebersiedlung nach Berlin vollendete. »Die heilige Familie«, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (1876), ist nur dem Namen nach ein religiöses Bild. Die kleinen Engelsbübchen, die aus einer helleren Luftschicht des Himmels, von der sich ein Strahl auf die Madonna mit dem Kinde ergiesst, herabflattern, haben nichts mit jenen transcendentalen Cherubim gemein, welche die italienischen Quattro- und Cinquecentisten zu malen liebten. Es sind derbe, pausbäckige Erdenkinder, deren dralle Glieder nur mit Mühe von den kleinen Flügeln in der Schwebe gehalten werden. Einer hat bereits die Erde erreicht und steht, die gefalteten Hände auf das Knie der Madonna gestützt, welche die schützende Hülle von dem schlafenden Kinde gehoben hat, mit freudeverklärtem Angesicht anbetend da. Zwei seiner Kameraden schweben noch in der Luft, haben aber bereits den kleinen Gespielen im Schoosse der Madonna erblickt und breiten mit der Miene freudigen Erstaunens die Aermchen aus. Ein halbes Dutzend anderer Engelsknäbchen rudert noch in höheren Regionen umher. Während breite Lichtmassen auf das liebliche Antlitz der Madonna und auf das Kind fallen, steht der Nährvater Joseph, der andachtsvoll zu den Wundern des Himmels emporblickt, mit seinem treuen Thier in tiefem Schatten, der nur mässig von dem Beleuchtungscentrum erhellt wird. In der koloristischen Haltung an die Madonnenbilder Murillos erinnernd, trägt die Knaussche Madonna in der Naivität der Auffassung, in der Verherrlichung des Muttergefühls und in der Wärme der Empfindung einen spezifisch deutschen Charakter. Zu gleicher Zeit erschien auf der Ausstellung (1876) eine Wirthshausscene, »auf schlechten Wegen«, in welcher Knaus ein Seitenstück zu seinem ersten erfolgreichen Genrebild schuf, zugleich aber auch von der inzwischen gewonnenen Vielseitigkeit seines Könnens ein glänzendes Zeugniss ablegte. Ein Bauer oder ländlicher Handwerker mit von Noth und Elend zeugenden Gesichtszügen hat sich mit dem Wirth und zwei anderen Zechkumpanen in der Schenke zum Würfelspiel hingesetzt und wirft, vom Spielteufel gepackt, darauf los, ohne der Bitten und Thränen seines Weibes und seines Töchterchens zu achten, die eben

eingetreten sind, um den gewissenlosen Familienvater an seine Pflicht zu mahnen. Rechts am Ende des Tisches sitzt ein verwachsener Tischlergeselle von mephistophelischem Aussehen, der den verhärmten Frauen höhnend seinen Becher bietet, neben ihm ein verwetterter Geselle mit widerlicher, raufboldhafter Physiognomie und, dem Beschauer den breiten Rücken kehrend, der dicke Wirth, der die geängstigten Frauen mit einer rohen Lache begrüsst. In allen Einzelheiten zeigte sich die virtuose Technik des Künstlers in ihrem vollsten Glanze. Hingegen begann sich in dem Fleischton der Figuren bereits eine konventionelle Manier zu verrathen, eine Neigung zu violetten, rosafarbenen und bräunlichen Tönen, zu denen sich später, namentlich bei jungen Frauen und Kindern, eine porzellanartige Glätte gesellten. Wenn auch unter dieser Manier die Frische des koloristischen Ensembles bisweilen litt, so trugen der unerschöpfliche Humor und die schlagende Charakteristik des Künstlers doch zumeist den Sieg davon. So auf dem »widerspenstigen Modell« (1877), welches ebenfalls eine Szene aus dem ländlichen Leben darstellt. Ein junger Maler hat sich inmitten einer Kinderschaar auf einem Felde niedergelassen. Sein Skizzenbuch liegt aufgeschlagen auf den Knieen. Er will einen hübschen blonden Jungen zeichnen, den zwei ältere Gefährten herbeitransportieren. Aber der Kleine fürchtet, es gehe ihm an den Hals, und schreit darum aus Leibeskräften Zetermordio. Ihn reizen nicht die rothwangigen Aepfel, die ihm der Kunstjünger als Lockspeise hinhält; denn er sieht sie vor den Thränenbächen nicht, die seinen Augen entströmen.

Um diese Zeit vollzog sich in Knaus' künstlerischem Schaffen ein Umschwung, der zwar keine wesentliche Aenderung seines malerischen Stils, wohl aber eine starke Erweiterung seines Stoffgebiets zur Folge hatte. War er bis dahin in erster Linie der Schilderer des rheinischen Bauernlebens gewesen, so öffneten sich in dem Maasse, als er in Berlin mehr und mehr heimisch wurde, seine Augen für das Treiben der Grossstadt, für die Typen ihres Geschäfts- und Erwerbslebens, für die bewegenden geistigen Kräfte und für die Luxusbedürfnisse ihrer reichen Bewohner. Die gleiche Kraft der Charakteristik, die er an seinen Bauern und Bäuerinnen bewährt hatte, erprobte er jetzt an einer Reihe von Charakterfiguren, welchen er in der Millionenstadt begegnete. Der schon erwähnte »Leierkastenmann« war ein Vorläufer dieser Studien aus dem städtischen Volksthum. Seit 1878 etwa folgten die »Salomonische Weisheit«, ein alter jüdischer Trödler, welcher mit pfiffiger Miene in seinem dumpfigen Geschäftskeller einen würdigen Enkel in die Geheimnisse des niederen Antiquitätenhandels einweiht, der »erste Erfolg«, ein rothlockiges Jüngel-

chen, welches triumphirend das erste im Hasenfellhandel verdiente Markstück in die Geldtasche steckt, der »Sozialdemokrat«, der »Kolporteur«, welcher im Korridor einer Wohnung geduldig des Bescheides harrt, und die »Botenfrau«. Der stark ausgeprägte Sinn des Künstlers für scharfe Individualisierung und tiefe Seelen- und Herzensforschung offenbarte sich noch glänzender in einer Reihe von Bildnissen, welche jedoch nicht naturgross gehalten, sondern genremässig aufgefasst und behandelt sind. Mit grösster Vorsicht, in richtiger Schätzung seines koloristischen Darstellungsvermögens hat es Knaus stets vermieden, seine Kraft an naturgrosse Figuren zu vergeuden, weshalb man auf seinen Bildern niemals uninteressante oder todte Stellen findet. Auch auf kleinem Raume gelang es ihm, die geistige Bedeutung von Männern wie Mommsen und Helmholtz, die er beide in ganzer Figur, den ersteren in seinem Arbeitszimmer, den anderen an einem mit physikalischen Instrumenten besetzten Tische seinen Zuhörern gegenüber, porträtirt hat (1881, in der Berliner Nationalgalerie), völlig zu erschöpfen, und nicht minder vollendet hat sich seine Charakterisirungskunst in dem Bildniss seiner Gattin (1883) gezeigt.

Neben dieser Bilderreihe beschäftigten ihn auch in der dritten Periode seines Schaffens Darstellungen aus dem Kinderleben, zu welchen man auch das grösste und figurenreichste Bild der Zeit, »Hinter den Kulissen« (1880, in der Dresdener Galerie) rechnen kann. Hier lässt uns der Künstler einen Blick in das tragikomische, mit buntem Flitterkram übertünchte Elend einer herumziehenden Seiltänzergesellschaft thun, in den durch eine Leinwand von dem Schauplatz der unter freiem Himmel stattfindenden Vorstellung abgegrenzten Ankleideraum, in welchem sich kleine, dünn bekleidete Kinder vor ihrem Auftreten die starren Glieder am eisernen Ofen wärmen, während ein bejahrter Don Juan aus der kleinen Stadt dem Stern der Gesellschaft, einer jungen hübschen Seiltänzerin, den Hof macht. Der »Kinderreigen« (1879), »In tausend Aengsten«, ein durch Gänse im Besitz seines Butterbrodes gefährdetes Kind, ein »gehetztes Wild«, eine Zigeunerin, die ihr Kind in einem Gebüsch stillt, der »genügsame Weltbürger«, ein Kind auf der Stubendiele, das an einem Stiefel nagt, und die »Charitas«, ein junges blühendes Weib in antikisirender Tracht mit Kindern in einer Landschaft, sind Zeugnisse, dass Knaus auch im Lärm der Grossstadt seine Fähigkeit, die Unschuld und Naivität unverdorbener Kindergemüther zu veranschaulichen, nicht verloren hat. Die Feinheit in der Modellierung nackter Körper, welche u. a. das Bild der »Charitas« auszeichnet, erscheint auf einer im Walde ruhenden »Bacchantin« (1883) von einer noch glänzenderen Seite.

Dass bei einer so reichen und vielseitigen Produktion dem Künstler die Lehrthätigkeit auf die Dauer unbequem wurde, ist erklärlich. Im Jahre 1884 legte Knaus die Leitung des Meisterateliers an der Kunstakademie nieder, um ausschliesslich seinem Schaffen zu leben.

Von Genremalern, die sich noch vor Knaus' Niederlassung in Berlin einen Namen gemacht und sich von seiner Einwirkung frei erhalten haben, sind *Amberg*, Fr. *Kraus* und *Wisnieski* zu nennen. Wilhelm Amberg (geb. 1822 zu Berlin), ein Schüler von C. Begas und L. Cogniet in Paris, fand nach mannigfachen Versuchen seinen Schwerpunkt in dem humoristisch-sentimentalen Genrebild mit novellistischer Pointe. Seine zarten Damen und eleganten Herren tragen bald die koketten Kostüme der Rokoko- und Zopfzeit, bald das moderne Kleid des mittleren Bürgerstandes. »Trost in Tönen«, eine junge Dame, welche dem Orgelspiel eines Geistlichen lauscht, die »Vorlesung aus Goethes Werther«, zu welcher sich fünf junge, kaum der Pension entwachsene Mädchen in den Schatten eines Buchenwaldes zurückgezogen haben (1870, in der Berliner Nationalgalerie), der »Fuchs und die Trauben«, »Ein günstiger Augenblick«, »Beim Forsthause«, »Hand in Hand« sind einige für ihn besonders charakteristische Bilder unter seinen überaus zahlreichen, stets liebenswürdigen Schöpfungen, die zumeist auch durch eine sorgsam ausgebildete, mit der Grundstimmung der Figuren harmonirende, landschaftliche Umgebung ausgezeichnet sind. Friedrich Kraus (geb. 1826), der sich zuerst in Königsberg, dann in Paris und Rom gebildet hat, kultivirt mit besonderem Glück das Salonbild, zu welchem ihn sein feines Kolorit, zarte Modellirung und Pinselführung besonders befähigen. Die »Wochenvisite« (1872) und die »Ausfahrt zum Diner« sind die besten seiner Genrebilder, die zumeist durch einen humoristischen Zug gewürzt sind. Auch in Einzelfiguren (Erwachende Bacchantin), Studienköpfen und Bildnissen hat Kraus seinen gewählten Geschmack und sein vornehmes koloristisches Können bewährt. Oskar Wisnieski (geb. 1819 zu Berlin) hat sich besonders in Kostümbildern aus dem 17. und 18. Jahrhundert ausgezeichnet, welche bisweilen an die kokette Eleganz Watteaus streifen und häufig mit einem reich ausgestatteten landschaftlichen Hintergrunde versehen sind. Anton *Dieffenbach* (geb. 1831 zu Wiesbaden) und Karl *Breitbach* (geb. 1833 zu Berlin) lassen in ihren Genrebildern aus dem Kinder- und Bauernleben die Einflüsse von F. E. Meyerheim, Meyer von Bremen und Knaus erkennen. Beide haben einen Theil ihrer Bildung in Paris genossen.

Wesentlich durch Pariser Einwirkungen ist auch die Richtung der wenigen, in Berlin thätigen Naturalisten bestimmt worden, unter denen sich Max *Liebermann* durch seine Unverdrossenheit, die niedrigsten,

schmutzigsten und trostlosesten Motive aus dem menschlichen Leben herauszuziehen und mit einer unausrottbaren Vorliebe für die hässlichsten Exemplare des Menschengeschlechts und einer unheilbaren Neigung für einen schwärzlich-braunen Gesammtton darzustellen (das Rübenfeld, die Familie des Holzhackers, die Gänserupferinnen, Amsterdamer Waisenmädchen, die Spinnerinnen, die Conservenmacherinnen), einen Namen gemacht. Doch hat auch in Berlin bereits die französische En-plein-air- oder Freilicht-Malerei Anhänger gefunden, welche zu der Liebermannschen Schwarz-Malerei in Gegensatz treten, obwohl beide Richtungen aus derselben Wurzel des Naturalismus entsprossen sind.

8. Die Landschafts-, Marine-, Architektur- und Thiermalerei in Berlin.

Als die hervorragendsten Schüler des Marinemalers Wilhelm Krause, der von grossem Einfluss auf die Entwicklung nicht bloss der Marine-, sondern auch der Landschaftsmalerei in Berlin gewesen ist, haben wir am Schlusse des zweiten Bandes (S. 489) Eduard *Hildebrandt* und Hermann *Eschke* genannt. Ersterer, das glänzendste, vielseitigste und von dem grossen Publikum mit grenzenlosem Enthusiasmus gefeierte Talent der Schule, hat leider an einer Haupteigenschaft seines Lehrers, an der Achtung vor der Form eines natürlichen Gebildes nicht festgehalten und in dem Bestreben, allein durch das Brillantfeuerwerk und das blendende Gaukelspiel der Farbe wirken zu wollen, die Strenge der Zeichnung in dem Grade vernachlässigt, als die Ausschweifungen seines von allen Farbentönen überquellenden Pinsels den Beifall des überraschten Publikums immer stärker hervorriefen.*) Am 9. September 1818 zu Danzig geboren, entschied er sich, als der Ernst des Lebens an ihn herantrat, für das Handwerk eines Stubenmalers. Nachdem er Geselle geworden, schlug er sich 1837 wandernd bis nach Berlin durch, wo er Beschäftigung im Koloriren fand und nebenbei kleine Marinebilder malte, deren Verkauf ihm 1838 seine erste Studienreise nach Rügen erlaubte. Bald darauf begann er im Atelier Krauses ernsthafte Kunststudien, die jedoch nicht lange Zeit dauerten, da sich Direktor Schadow weigerte, ihn auf sein Ansuchen unentgeldlich in die Akademie aufzunehmen. Er ging nach Stettin und unternahm von da eine abenteuerliche Fahrt nach Schottland und England. Nach seiner

*) Eine ausführliche strenge Analyse der Hauptwerke Hildebrandts und seines Schaffens, der wir in allen wesentlichen Punkten beipflichten, hat Bruno Meyer in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, 1869, S. 261 ff. gegeben.

Rückkehr blieb er noch eine kurze Zeit in Berlin und begab sich dann, 1841, nach Paris, wo er mit Isabey bekannt wurde, in dessen Atelier eintrat und sich allmälig ganz der künstlerischen Richtung seines zweiten Lehrers anschloss. Die glitzernde Manier Isabeys, der nach Julius Meyers glücklichem Ausdruck »die im Licht blinkenden Spitzen der Natur mit geistreicher Hand abzupflücken« liebte, wirkte so bestechend auf ihn, dass er die formale Durchbildung seiner Landschaften schliesslich ganz aufgab und die malerische Wirkung als die Hauptaufgabe der Kunst betrachtete. Indem sich sein ganzes Streben allein auf die letztere konzentrirte, genügten ihm die gewöhnlichen Naturerscheinungen nicht mehr für seine Zwecke, und er durchzog als ruheloser Wanderer die alte und die neue Welt auf der Jagd nach ungewöhnlichen Phänomenen, die ihn am Ende von der Kunst abseits führte und an den Klippen des Virtuosenthums scheitern liess. Wie seinem Meister Isabey wurde auch ihm »das Blinken des Lichts auf den Lokalfarben« das Phantom, welchem er in allen Zonen nachjagte, das ewige Problem, mit dessen Lösung er sich unablässig beschäftigte. Seine erste grössere Reise unternahm er im Auftrage des Königs von Preussen und auf Empfehlung Alexander von Humboldts, der dabei jedoch keineswegs künstlerische, sondern naturwissenschaftliche Zwecke im Auge hatte, 1843 nach Brasilien, wo er sich zwei Jahre lang aufhielt. Mit einer grossen Anzahl von Aquarellen und Oelskizzen, die er zum Theil in grösseren Gemälden ausführte (unter ihnen der berühmte »tropische Regen« und der »brasilianische Urwald«), kehrte er in die Heimath zurück und rief durch die kühne Virtuosität seiner malerischen Technik, besonders als Aquarellist, und durch die Neuheit seiner Vorwürfe eine ungewöhnliche Erregung hervor, die in Berlin und London im Verlauf der folgenden Jahre, als Hildebrandt von seinen Reisen immer neue Wunder mitbrachte, zum Enthusiasmus und endlich bis zum Fanatismus anwuchs. Von 1847—1849 bereiste er England, Schottland, die canarischen Inseln (Abend auf Madeira, Pik von Teneriffa), 1851 Italien, Sicilien, Nordafrika, Aegypten, Nubien und die Sahara, und 1856 unternahm er eine Reise nach dem nördlichen Eismeer, von der er als grösstes Phänomen die »Mitternachtssonne am Nordpol« heimbrachte. 1862 begann er eine Reise um die Erde, deren Hauptzweck er in den Eingangsworten seines von Kossak herausgegebenen Tagebuches*) folgendermaassen

*) Professor Eduard Hildebrandts Reise um die Erde. Nach seinen Tagebüchern und mündlichen Berichten erzählt von Ernst Kossak. Wenn auch der Herausgeber an diesem Buche einen starken Antheil hat, so ist dasselbe doch für die Kenntniss des liebenswürdigen Künstlers unschätzbar und zugleich eine Perle der deutschen Reiselitteratur. — Vgl. F. Arndt, Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos. Berlin.

ausdrückt: »In der künstlerischen Thätigkeit des Landschaftsmalers wird Jeder den sehnlichsten Wunsch meines Lebens begründet finden, den Erdball zu umschiffen und die Phänomene, welche das Meer, die Luft und das Festland unter den verschiedenartigsten Himmelsstrichen hervorbringen, aus eigener Anschauung kennen zu lernen.« Indem er sich also mit diesen Worten selbst als den »Maler der Phänomene« charakterisirt, ist damit zugleich eine Verurtheilung der ungesunden Richtung ausgesprochen, welcher er sich in den letzten Jahren seines Lebens mehr und mehr hingab. Die ruhige Schönheit der Natur, das Bleibende in der Flucht der Erscheinungen reizten ihn nicht, sondern nur das Abenteuerliche, das Absonderliche, das Phänomenale suchte er, die Grenzen seiner Kunst verkennend, festzuhalten. Es konnte nicht ausbleiben, dass er schliesslich zum Bizarren und Grotesken gelangte, wovon zwei Nillandschaften, »der Esel« und der »Marabout« mit Regenbogen am Himmel, eine Probe ablegen. So wurde der Maler selbst zum Phänomen, zu einem Meteor, welches glänzende Strahlenkreise zog und aller Augen blendete, aber bald verblasste. Wie man auch seine künstlerische Richtung beurtheilen mag, so sind in der Bewunderung seiner virtuosen Technik, welche die schwierigsten Probleme spielend löste, Gegner und Enthusiasten einig. Nur an der Lösung seiner letzten Aufgabe, einer Darstellung des »Meeres unter dem Aequator«, scheiterte auch seine eherne Kraft, die eine unübersehbare Zahl von Aquarellen und Oelgemälden erzeugt hat, welche zum Theil in Farbendruck vervielfältigt worden sind. Zwei Jahre lang mühte er sich vergebens ab, dem vor seinen geistigen Augen schwebenden Ideal gerecht zu werden. Unaufhörlich legte er eine blaue Farbenschicht auf die andere; aber der todte Farbenkörper wollte den Schwingen seiner Phantasie nicht folgen. Seine Hand erlahmte, sein durch unzählige Strapazen zerrütteter Leib brach zusammen, und über dem Sarge des Todten, der seine irdische Laufbahn am 25. Oktober 1868 in Berlin beschloss, hing unvollendet das »blaue Wunder«.

Hildebrandt war nicht der Erste, der diesen schlüpfrigen Pfad betrat. August *Kopisch*, der liebenswürdige Dichter (1789—1853), welcher die Malerei freilich mehr als Dilettant betrieb, hatte sich schon fünfzehn Jahre früher an ungewöhnliche Naturerscheinungen herangewagt. Er malte u. A. die von ihm im Jahre 1826 entdeckte blaue Grotte von Capri (im kgl. Besitz) in ihrer blendenden Farbenpracht und später (1848) einen Sonnenuntergang in den pontinischen Sümpfen (Berlin, Nationalgalerie), dessen geistreiche, skizzenhafte Behandlung mit der Hildebrandtschen Art eng verwandt ist.

Die Formlosigkeit Hildebrandts hat auf die Berliner Marine- und

Landschaftsmaler keinen nachhaltigen Einfluss geübt. Ein gesundes und fleissiges Naturstudium blieb immer die Grundlage ihrer Kunst. Wohl aber hat sich unter Hildebrandts Einfluss die Sucht, das Phänomenale, d. h. ungewöhnliche Naturerscheinungen darzustellen, eher gesteigert als vermindert. Auf der Grundlage eines streng realistischen Studiums baut sich nach wie vor eine romantische, hie und da wohl auch zum Phantastischen neigende Auffassung auf, die vornehmlich in dem zauberischen Spiel des auf den Wellen zitternden Lichtes schwelgt. Hermann *Eschke* (geb. am 6. Mai 1823 zu Berlin), welcher von Krause, bei dem er von 1847—1848 gelernt, zu Eugen Lepoittevin nach Paris ging, ist das Haupt der zweiten Generation der Berliner Marine- und Landschaftsmaler. Ihn fesselt besonders die ernste Poesie der nordischen Meere, die er auf Reisen nach den nördlichen Küsten von Deutschland, England, Frankreich, Belgien, Norwegen u. s. w. kennen und empfinden lernte. Durch Leuchtkraft und Tiefe des Kolorits, das sich nur selten in dekorative Oberflächlichkeit verliert, weiss er stets das treu charakterisirte Küsten-, Meeresflächen- und Landschaftsportrait zu einer malerischen Erscheinung von vollendeter Harmonie zu bringen. In der Schilderung der Wirkungen des Sonnen- und Mondlichts und in der Stimmungsgewalt wetteifert er mit Hildebrandt, ist ihm aber an künstlerischem Gefühl und in der richtigen Empfindung für das künstlerisch Darstellbare überlegen. Ohne darüber die Details zu vernachlässigen, ist Eschke von grosser Fruchtbarkeit, deren Erzeugnisse sich zumeist auf gleicher Höhe halten. Eine ganz reizlose oder inhaltsleere Arbeit ist nur selten aus seiner fleissigen Hand hervorgegangen. Seine Hauptwerke sind: »Die Insel Neuwerk an der Elbemündung« (1863), »Sturm auf hoher See«, »Die blaue Grotte auf Capri«, »Rettungsboot einem strandenden Schooner zu Hilfe eilend«, »Sturm an der Küste von Capri«, »Freshwater-Bay auf der Insel Wight«, »Im Hafen von Livorno«, eine Mondscheinlandschaft mit dreifacher Beleuchtung in verschiedenen Farben, die »Ostmole von Swinemünde« und der »Leuchtthurm auf der Klippe«, Motiv aus Schottland (in der Berliner Nationalgalerie), »Wormshead an der Küste von Süd-Wales« (1881), »Stettin vom Dunzig aus gesehen« (1883), »Am Strande von Prerow an dem Darss« (1884) und »Watcombe-Bay auf der Insel Wight« (1887). Wie sich aus dieser Aufzählung ergiebt, behandelt Eschke gelegentlich auch Motive von den italienischen Küsten und Inseln, sowie aus den Mündungsgebieten der grossen Ströme seiner Heimath. Sein Sohn Richard *Eschke*, der sich auch bei Wenglein in München gebildet hat, folgt in der Wahl der Motive dem Beispiel seines Vaters, sucht aber die figürliche Staffage seiner Fluss- und Hafenansichten bedeutungsvoller auszubilden, so dass sich bisweilen Landschaft

und Figuren die Waage halten. Oskar *Eschke* bevorzugt mehr die stillen, feinpoetischen Reize der heimischen Flussufer.

Richard Eschkes zahlreiche Schüler haben sich fast sämmtlich zu hervorragenden Vertretern der Berliner Landschafts- und Marinemalerei ausgebildet. Der talentvollste und vielseitigste unter ihnen ist Ernst *Körner* (geb. am 3. November 1846 auf Stibbe bei Crone in Westpreussen), welcher sich später noch bei Steffeck und G. Biermann weiterbildete. Nach Studienreisen durch Norddeutschland, Nordfrankreich, Italien, England und Schottland machte er 1873 und 1874 eine grosse Reise durch Aegypten, Syrien, Palästina und Kleinasien, die für seine koloristische Richtung entscheidend wurde und von welcher er eine grosse Anzahl von fein beobachteten und mit glänzender Technik behandelten Aquarellstudien mitbrachte. Anfangs schien es, als wollte er in die gefährlichen Bahnen E. Hildebrandts einlenken. Nach einigen Abschweifungen in das Gebiet des reinen Farbenzaubers kehrte er jedoch wieder zu einer strengen Formenbehandlung zurück, die sich auf einer Reihe von Strand- und Architekturbildern aus Kleinasien und Aegypten aus den Jahren 1874 bis 1881 mit einer glänzenden malerischen Darstellung vereinigt, ohne dass der poetische Reiz der Stimmung durch die sorgfältige Wiedergabe der Einzelformen beeinträchtigt wird. Die hervorragendsten Schöpfungen Körners aus dieser Zeit sind: »Das goldene Horn«, »Suez« (1874, im Museum zu Stettin), »Mahmudikanal«, »Baalbeck am Libanon«, die »See vor Alexandria«, die »Memnonskolosse bei Sonnenuntergang«, »Siut in Oberägypten« bei Abendroth (1879), »Dolma-Bagtsche am Bosporus, die Schlösser des Sultans«, »Kom Ombos am Nil«, »Damanhur« und »Benihassan«. Im Jahre 1882 erweiterte er sein Studienfeld durch eine Reise nach Spanien, wo er besonders in Granada längeren Aufenthalt nahm. »Adarves, die Gärten der Alhambra, mit dem Blick auf die Sierra Nevada«, »Giralda, der Glockenthurm von Sevilla«, »die Brücke St. Martin zu Toledo am Tajo«, der »Blick auf die Alhambra« (1884) und zahlreiche Oelstudien und -skizzen von Interieurs der Alhambra und des Alcazar von Sevilla sind die Früchte dieser Reise, auf welcher Körner vorzugsweise seine Fähigkeiten als Architekturmaler, nach der Seite der plastischen Darstellung eines Gebäudes oder eines Innenraums bei sorgfältiger Wiedergabe der bildnerischen und gemalten Einzelnheiten, weiter ausbildete. Diese Fähigkeiten entwickelte er zu höchster Virtuosität auf einer Reihe von Oelgemälden und Studien, zu welchen er die Motive auf einer abermaligen Reise nach Aegypten im Anfang des Jahres 1887 sammelte und welche in der souveränen Beherrschung der vielseitigen Stoffe, des Terrains, der Gebirgspartieen, der Vegetation und der architektonischen und

sculpturalen Theile, sowie der Licht- und Lufterscheinungen der Wüste, des Nilstromes und der Ufergegenden den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens bezeichnen. Bilder wie »die Ausgrabung der Sphinx«, »Der el Bachri, die Ruinen des Tempels der Königin Hatasu«, die »Pyramiden von Gizeh bei Morgenstimmung«, das »Assassifthal der Nekropole zu Theben« und die Partie aus dem »Tempel Seti I. zu Abydos« (1888) fesseln nicht bloss durch die originellen Motive, sondern auch durch die Feinheit und Richtigkeit der Beobachtung bei den verschiedensten Beleuchtungsstadien und die Geschmeidigkeit der koloristischen Darstellung, welche auch der zartesten poetischen Stimmung gerecht wird, ohne dass der Maler das wirklich Gesehene zu Gunsten einer bestechenden Wirkung koloristisch übertrieben hat.

Den Hauptton auf poetische Stimmung, mit einer gewissen Neigung zu starken Wirkungen, legt Louis *Douzette* (geb. 1834 zu Triebsees in Neuvorpommern), welcher 1864 in das Atelier Eschkes eintrat, nachdem er vorher fünf Jahre als Stubenmaler gearbeitet hatte. Im Jahre 1865 unternahm er eine Reise nach Schweden und Norwegen, auf welcher er bis Tornea kam, um die Mitternachtssonne zu sehen, welche er später zum Gegenstande eines Bildes machte. Seine Spezialität wurde jedoch die Mondscheinlandschaft, welche er mit einer trotz seiner Fruchtbarkeit unerschöpflichen Vielseitigkeit behandelt, ohne in die naheliegende Gefahr der Manierirtheit zu gerathen. Mag er seine Motive aus der märkischen Landschaft, von den Ufern der Spree, dem Gestade der Ostsee oder aus den Lagunen von Venedig holen, immer weiss er durch eine elegische, melancholische Stimmung, durch romantische Beleuchtung und durch malerische Wolkenbildung den Beschauer gleichmässig zu fesseln (Mondnacht in Venedig, Mondstimmung am Mühlteich 1876, aufgehender Mond im Walde 1879). In neuerer Zeit hat er auch Waldinterieurs bei Mittagssonne und Strandbilder bei Abendstimmung nach Motiven von Prerow an der Ostsee gemalt, in welchen sein Geschick für die feinfühlige, koloristische Darstellung einer zarten poetischen Stimmung ebenfalls zu voller Geltung gelangte. — Andere Schüler von Eschke, die sich zu selbstständiger künstlerischer Bedeutung emporgeschwungen haben, sind Fritz *Sturm* (geb. 1834 in Rostock), der ausser bei Eschke auch bei Gude in Karlsruhe studirt hat (ein Motiv von der Ostsee und ein anderes vom mittelländischen Meer befinden sich in der Berliner Nationalgalerie), Moritz *Erdmann* (geb. 1845 zu Arneburg bei Stendal), welcher seine Stoffe mit Vorliebe bei Betonung einer ernsten, schwermüthigen Stimmung aus Italien wählt (römischer Park bei Mondschein, Wasserzauber in der blauen Grotte, der Camposanto in Neapel), und Karl *Saltzmann* (geb. 1847 zu Berlin). Letz-

terer hatte bereits in holländischen Küstenpartieen und Hafenansichten, theils ruhigen Stimmungsbildern, theils Schilderungen des aufgeregten Meeres (Einfahrt in den Hafen zu Colberg) ein beachtenswerthes Talent entfaltet, als ihm der Vorzug zu Theil wurde, 1878 den Prinzen Heinrich von Preussen während dessen Reise um die Welt auf der Korvette »Prinz Adalbert« begleiten zu dürfen. Er kam somit in die Lage, die Mittel einer solideren Technik und einer besonneneren Art der Darstellung an Motiven zu erproben, welche anderthalb Jahrzehnte vorher Hildebrandts Pinsel zu allerlei koloristischen Ausschreitungen verlockt hatten. Aber er hielt sich in den Grenzen des Darstellbaren, und deshalb machen seine Gemälde, wenngleich sie sich bei der Wiedergabe des tiefblauen Wassers des Stillen Ozeans bisweilen auch sehr schwierige Probleme stellen, den überzeugenden Eindruck der Wahrheit. »S. M. Korvette Prinz Adalbert im Teufun an der Küste von Japan« (1881), »Gefunden«, die Rettung eines von Bord gefallenen Matrosen durch ein ausgesetztes Boot, »Nach dem Sturm« (1886), zwei auf eine wüste, felsige Insel im Ozean verschlagene Schiffbrüchige, die »Insel Yebosi im japanischen Meer« und die Korvette Prinz Adalbert »im stillen Ozean« (1888, im Besitz des Kaisers Wilhelms II.) sind Saltzmanns Hauptwerke, in welchen sich Grösse der Auffassung mit hoher dramatischer Kraft der Schilderung paart.

Am engsten verwandt mit E. Hildebrandt, weniger in der Wahl seiner Stoffe, als in der geistreichen malerischen Behandlung, ist Charles *Hoguet* (geboren in Berlin am 21. November 1821, gestorben daselbst am 4. August 1870). Er begann seine künstlerische Laufbahn ebenfalls im Atelier von Wilhelm Krause und ging dann zu weiterer Ausbildung nach Paris, wo er anfangs bei E. Ciceri, später gleichzeitig mit Hildebrandt bei Isabey studirte, der seine Technik und seine Auffassungsweise völlig bestimmte. Auf zahlreichen Studienreisen, besonders nach England, Holland und dem nördlichen Frankreich, vertiefte er sich mit Eifer in die nordische Natur, welcher er ausschliesslich die Motive zu seinen Landschaften und Marinen entnahm. Auch das Studium der holländischen Meister wirkte vortheilhaft auf sein Stilgefühl. Seit 1848 nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, wo er eine erstaunliche Produktivität entfaltete. Von 1859 bis zu seinem Tode hat er allein nach seinen eigenen Aufzeichnungen ausser zahlreichen Skizzen, Aquarellen u. s. w. 224 Oelbilder gemalt. Die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm ausser einer Landschaft (Letzte Mühle auf dem Montmartre) eine Marine (das Wrack) und eines seiner zahlreichen Stillleben, welche er ebenfalls in der breiten, flotten, geistreichen Manier der französischen Schule mit grosser Virtuosität behandelte.

Aus der grossen Zahl der übrigen Vertreter der Landschaftsmalerei in Berlin, die denselben kosmopolitischen Charakterzug besitzt wie die anderen Gattungen der Malerei in der ihre lokalen Eigenthümlichkeiten immer mehr einbüssenden Weltstadt, haben wir zunächst diejenigen zu nennen, welche aus der Schule W. Schirmers (s. Bd. II S. 485 f.) hervorgegangen sind. Friedrich *Bellermann* (geb. 14. März 1814 zu Erfurt) bildete sich seit 1833 auf der Berliner Akademie, anfangs unter Blechen, dann in Schirmers Atelier. Nachdem er Studienreisen nach Thüringen, dem Harz, Rügen, den Niederlanden und Norwegen gemacht, ging er auf den Vorschlag Alexander von Humboldts, der sich das Verdienst erworben, die Landschaftsmaler zuerst auf den Reichthum der Tropenwelt aufmerksam gemacht zu haben, wenn er dabei auch nicht in erster Linie rein künstlerische Zwecke verfolgte, im Jahr 1842 mit königlicher Unterstützung nach Südamerika, wo er, namentlich in Venezuela, vier Jahre lang die Wunder des Urwalds und die grossartigen Bildungen der Felsengebirge studirte. Die Ausbeute dieser Studien waren etwa dreihundert Skizzen, die später in den Besitz der Berliner Nationalgalerie gelangt sind. Sie boten ihm bis in die neueste Zeit hinein den Stoff zu einer Reihe von Oelgemälden, von denen die »Küste von Laguayra«, »Abend im Thal von Caracas«, »Abend an den Lagunen von Maracaybo«, »südamerikanischer Urwald«, »Zuckerplantage«, »Abend am Orinoko«, die »Guacharohöhle auf der Cordillere von Venezuela beim Besuche Alexander von Humboldts 1799« (in der Berliner Nationalgalerie), »Am Orinoko bei Angostura« und die »südamerikanische Landschaft aus San Esteban bei Puentocabelle« hervorzuheben sind. Sein Kolorit ist nicht so glänzend und schillernd wie dasjenige Hildebrandts; dafür haben seine Gemälde aber den Vorzug einer treuen Wiedergabe des Gesehenen in allen Einzelformen, deren Deutlichkeit auch später nicht beeinträchtigt wurde, als Bellermanns Kolorit flauer und stumpfer wurde. Zwei Reisen nach Italien (1853 bis 1854 und 1877) erschlossen ihm ein anderes Stoffgebiet, aus welchem er vorzugsweise solche Motive wählte, die ihm gestatteten, die ruhige Anmuth, die idyllischen Reize der italienischen Natur zu schildern. Er hat sich auch in der Wandmalerei versucht, indem er im Saale der nordischen Alterthümer des Neuen Museums zu Berlin zwei ernste Landschaftsbilder heroischen Charakters »Hünengrab« und »Opferstein« ausführte. Seit 1866 ist er Lehrer der Landschaftsklasse an der Kunstakademie. — Max *Schmidt* (geb. 23. August 1818 zu Berlin) machte seine Studien bei Karl Begas, Karl Krüger, einem Schüler Blechens, und zuletzt bei W. Schirmer. Auf einer längeren Reise nach Konstantinopel, Syrien, Palästina, Aegypten und Arabien, denen andere nach Italien und den

ionischen Inseln folgten, lernte er den Orient kennen und behandelte anfangs fast ausschliesslich die südliche Landschaft im romantisch-idealen Stile, mit einem klaren, harmonischen Kolorit und bei einer gleichmässigen oder doch ruhigen Beleuchtung, welche an Poussin und Claude Lorrain erinnert und auch für seine späteren Schöpfungen charakteristisch blieb. Seit der Mitte der fünfziger Jahre versenkte er sich auch in die Reize der nordischen Landschaft und wählte Motive aus der Mark Brandenburg und später, nachdem er 1872 einem Ruf als Lehrer der Landschaftsmalerei an die Kunstakademie zu Königsberg gefolgt, auch aus Ostpreussen. Seiner idealen Richtung treu bleibend, gestaltete er die Vorwürfe, welche ihm die Natur bot, bisweilen zu Kompositionen von grossartigem Charakter aus, deren Grundton jedoch stets eine feine, poetische, oft tief ergreifende Stimmung ist. Die »Spreelandschaft bei schwülem Wetter« (1877, in der Berliner Nationalgalerie), »Aufsteigendes Wetter am Ostseestrande«, »Eichwald am See«, »ein Herbsttag am Müggelsee«, »Am Waldesrand« (1884) und der »Herbsttag im Buchenwald« sind Bilder, die seine künstlerische Richtung kennzeichnen. Seine auf's Grosse gerichtete Auffassung befähigte ihn auch für die monumentale und dekorative Wandmalerei. Im griechischen Saale und im ägyptischen Hofe des Neuen Museums zu Berlin hat er mehrere Landschaften auf die Wände gemalt, und für die Aula des Gymnasiums zu Insterburg hat er vier Landschaften heroischen Stils zur Odyssee in Wachsfarben auf Leinwand ausgeführt, welche mit Figurenbildern von Heydeck und Emil Neide einen zusammenhängenden Wandschmuck bilden.

Aus Ostpreussen und der Mark wählt auch Carl *Scherres* (geb. 31. März 1833 zu Königsberg) fast ausschliesslich die Motive zu seinen elegischen oder schwermüthigen Stimmungslandschaften, in welchen Wiese, Wasser, Laubwald und ein meist bedeckter oder doch mattblauer Himmel zu einem fein empfundenen Luft- und Lichtspiel zusammenwirken. Nachdem er sich seit 1849 auf der Akademie seiner Vaterstadt gebildet, machte er 1853 mit seinem Lehrer August Behrendsen, einem Schüler von W. Schirmer und Vertreter der romantischen Gebirgslandschaft, eine Studienreise nach dem Rhein, der Schweiz und Oberitalien, deren Ergebnisse ihm die Stoffe zu seinen Erstlingsarbeiten lieferten, bis er gleich M. Schmidt 1855 begann, die bis zu dieser Zeit noch nicht hinreichend gewürdigten landschaftlichen Schönheiten seiner Heimath künstlerisch auszubeuten. Nach einem kurzen Aufenthalte in Danzig, wo er eine kolossale Landschaft für den Artushof malte, siedelte er 1867 nach Berlin über und übernahm hier im folgenden Jahre die Leitung der Landschaftsklasse an der Zeichenschule des Vereins der Künstlerinnen. Obwohl ein Verehrer und Freund E. Hildebrandts hat Scherres seine Begabung mehr nach der zeich-

nerischen als nach der koloristischen Seite ausgebildet. Er weiss jedoch die Kohle so meisterlich zu handhaben, dass er mit ihr farbige Wirkungen erreicht. Im Jahre 1876 erzielte er auch mit einem grossen Oelgemälde »Ueberschwemmung in Ostpreussen«, welches für die Nationalgalerie angekauft wurde, einen grossen Erfolg. Hier entfaltete er in einer beschränkten Scala von Tönen malerische Reize von höchster Feinheit, und seitdem hat er unablässig an der weiteren Ausbildung seines Kolorits gearbeitet, welches allmälig so geschmeidig geworden ist, dass er die zartesten Regungen der Atmosphäre, die flüchtigsten Spiegelungen des Lichtes auf Wasser und feuchtem Erdreich auszudrücken vermag. Die Regenlandschaft im Frühling und Herbst, der Sonnenuntergang auf märkischer Haide, die Flusslandschaft nach dem Regen sind seine Lieblingsstoffe, welchen er immer neue Reize abzugewinnen weiss. — Noch zwei andre Berliner Landschaftsmaler, Karl *Bennewitz* von *Loefen* (geb. 1826 zu Thorn) und Eduard *Ockel* (geb. 1834 zu Schwante bei Cremmen in Brandenburg) haben durch ihre fein gestimmten Bilder aus der Mark diese mit Unrecht verschrieene, durch ihren ausserordentlichen Wasserreichthum für Maler sehr ergiebige, längst aus dem Sand zu hoher Kultur entwickelte Landschaft zu Ehren gebracht. Ersterer, ein Schüler von W. Schirmer in Berlin und Albert Zimmermann in München, kultivirte Anfangs die Gebirgslandschaft nach Motiven, welche er auf Reisen in Schottland, Tirol und Oberitalien gesammelt hatte. Aber erst, als er sich der märkischen Landschaft zuwendete, fand er den geeigneten Boden für sein Talent, dessen Eigenart in der Entwicklung intimer Stimmungsreize aus schlichten Naturausschnitten beruht. Die stillen Waldseen der Mark, ihre ruhigen Gewässer, ihre Uferpartieen und Kiefernwälder bei matter Sonnenbeleuchtung oder im rothen Lichte des Sonnenuntergangs sind die ihm geläufigsten Stoffe seiner Bilder, von denen der »Weiher vor Sonnenaufgang«, der »Frühling in der Mark«, »Herbstnebel«, der »Waldsee im Spätherbst« und »Bei trübem Wetter in der Mark« hervorzuheben sind. Gelegentlich schildert er auch Partieen aus Rügen, vom Ostseestrande und aus dem Odergebiet. — Eduard *Ockel*, welcher seine ersten Studien bei Steffeck in Berlin gemacht hat, um sich in der Thiermalerei auszubilden, ist wesentlich ein Zögling der Franzosen, ein Ausläufer der Schule von Fontainebleau. Im Jahre 1858 ging er über Antwerpen nach Paris, arbeitete dort mehrere Monate bei Couture, machte dann Naturstudien in der Normandie und liess sich zuletzt im Walde von Fontainebleau nieder, wo er eine grosse Anzahl von Studien in der Art der französischen Meister der ‚Paysage intime‘ machte, welche er, 1860 nach Berlin zurückgekehrt, in diesen und den folgenden Jahren zu Gemälden wie »Kühe

am Feenteich im Frühjahr«, »Kühe bei Touques« und »Hochwild am Feenteich« (1863) ausführte. Das Hochwild war auch auf seinen späteren Gemälden, deren landschaftliche Motive der Heimath, zumeist der Mark entnommen waren, die mehr oder minder sorgfältig ausgebildete, bisweilen auch zu selbstständiger Bedeutung entwickelte Staffage. Der »Herbstabend in der Mark« mit dem schreienden Brunsthirsch (1865), das »Hochwild in der Schorfhaide« (1868), »Hochwild am Hubertusstock«, »Am Brandisbach im Unterharz«, »Austretende Rehe im Frühjahr«, »Herbstabend am Garmensee in der Mark« und »Am Stinnitzsee in der Mark« sind diejenigen seiner Bilder, auf welchen das landschaftliche Element überwiegt. Auf andern Gemälden wird das Interesse in erster Linie durch die Staffage von Hirschen, Wildschweinen u. s. w. in Anspruch genommen, welche bisweilen in dramatischen Situationen, vor und nach dem Kampf, dargestellt sind.

Nachdem diese Künstler den Bann gebrochen, welcher lange Jahre über den stillen Reizen der märkischen Landschaft geruht, hat sich die jüngere Generation der Berliner Landschaftsmaler mit grossem Eifer auf das Studium der Heimath geworfen. Berlin selbst und seine nähere Umgebung, die Ufer der Spree und der Havel, wurden das Studienfeld zahlreicher Maler, deren Mehrzahl freilich einer realistischen Naturauffassung huldigt, welche das Poetische nicht sucht, das Element der Stimmung in die Landschaft nicht hineinträgt, sondern dasselbe nur wiedergiebt, wenn es sich zufällig bietet. Am weitesten in dieser nüchternen, fast trivialen Auffassung der Natur geht Julius *Jacob*, dessen Oelgemälde bisweilen fast an die rohe Behandlung der französischen Impressionisten streifen. Dagegen hat er in einem Cyklus von Aquarellen »Alt-Berlin« (im Besitze der Berliner Nationalgalerie), welcher eine Reihe von Gebäuden, Strassenpartieen, Innenräumen u. s. w. wiedergiebt, die zum Theil der Baulust oder der nothwendig gewordenen Umgestaltung der Stadt zum Opfer gefallen sind, ein feineres malerisches Gefühl, namentlich für die Reize des Helldunkels, und ein gründliches Verständniss der Architekturformen gezeigt. Im Gegensatz zu ihm legt Eduard *Fischer*, welcher früher vorzugsweise Motive aus Rügen und vom Ostseestrande behandelt hat, in seinen durch eine glänzende koloristische Darstellung ausgezeichneten Spreelandschaften den Hauptton auf eine poetische Stimmung, welche sich zumeist aus dem Zusammenwirken von Wasser, Luft und Himmel ergiebt. Ungefähr in der Mitte zwischen Jacob und Fischer stehen Heinrich *Kohnert*, Paul *Söborg*, Paul *Vorgang* und der schon oben (S. 232) erwähnte Rudolf *Dammeier*, welcher letztere besonders Spreepartieen aus dem Herzen Berlins gemalt hat.

Unter dem Einfluss der französischen Stimmungsmaler hat sich auch Wilhelm *Kühling* (geb. 2. September 1823 zu Berlin, gest. das. 25. Januar 1886) gebildet. Nach Absolvirung des Lehrkursus an der Berliner Akademie machte er Studienreisen nach der Schweiz, Frankreich und Italien. Anfangs Portraitmaler, widmete er sich erst später der Landschaft. Er wählte die Motive zu seinen Landschaften besonders aus Oberbayern und belebte sie gewöhnlich durch Thierstaffage (weidendes Rindvieh und dergl.), welche er eingehend und sorgfältig behandelte. In der Wiedergabe der Regenstimmung besass er eine besondere Virtuosität.

Neben dieser realistischen Richtung in der Berliner Landschaftsmalerei hat sich die von W. Schirmer begründete, poetisch-romantische, welche ihre Motive aus der mannigfaltigen Schönheit der italienischen Natur und der majestätischen Pracht des Hochgebirges schöpft, bis auf die Gegenwart behauptet. Unter den Vertretern dieser Richtung ist Eduard *Pape* der älteste. Am 28. Februar zu Berlin geboren, bildete er sich ursprünglich im Atelier von Gerst zum Dekorationsmaler aus und widmete sich erst seit 1848 der Staffeleimalerei. Er begann seine künstlerische Laufbahn mit einer umfangreichen Thätigkeit im Neuen Museum, wo er sämmtliche Wandgemälde des römischen Saales, meist Architekturen in Verbindung mit Landschaften, und mehrere im griechischen Saale ausführte. Bei seinen Staffeleibildern, deren Motive gewöhnlich der Schweiz, dem bayerischen Hochland und Oberitalien entlehnt sind, geht er immer auf eine poetische Grundstimmung aus und weiss namentlich durch das Spiel des Lichts den mit grosser Durchsichtigkeit und Klarheit behandelten Gewässern der Gebirgsseen fesselnde, malerische Reize zu entlocken. Sein zartes, duftiges Kolorit entspricht seiner poetischen Auffassungsart. Im Gegensatz zu Papes Neigung für das Idyllische, die ruhige Schönheit der Natur und für anmuthige Lichtwirkung betonen Otto von *Kameke* und Karl *Ludwig* mehr die ernste Grösse, die ehrfurchtgebietende Einsamkeit der Hochgebirgslandschaft. Ersterer, 1826 zu Stolp in Pommern geboren, widmete sich erst 1860 der Kunst, nachdem er bis dahin in der Armee gedient und es bis zum Hauptmann gebracht hatte. Nach zweijährigem Aufenthalt in Rom ging er 1862 nach Weimar, wo er sich unter der Leitung von Böcklin, Michelis und Graf Kalckreuth zum Landschaftsmaler ausbildete. Des letzteren Neigung für romantische Schilderung der Alpennatur wurde auch für Otto von Kameke entscheidend, der sein Kolorit im Lauf der Jahre noch zu grösserer Virtuosität entwickelte. Seine Studienreisen führten ihn nach dem bayerischen Gebirge, nach Tirol, der Schweiz und Oberitalien. Doch behandelt er vorzugsweise Hochgebirgspartieen aus der Schweiz und dem bayerischen Gebirge,

Gletscher und wilde Schluchten, bisweilen beim Aufruhr der Elemente oder unter dem Banne der winterlichen Fesseln. Die Via mala, die Gotthardstrasse, der Berninapass, der Rosenlaui- und Rhonegletscher, das Stilfser Joch, der Ortler und die Zugspitze haben ihm besonders dankbare Motive geboten. Seit 1875 ist er in Berlin ansässig. — Karl Ludwig (geb. 1839 zu Römhild in Sachsen-Meiningen) widmete sich anfangs in Nürnberg und München der Bildhauerkunst und seit 1857 der Landschaftsmalerei. Nachdem er eine Zeitlang Schüler Pilotys gewesen, bildete er sich durch Studienreisen in Oberbayern, im Böhmerwald und in Oberitalien weiter und liess sich 1868 in Düsseldorf nieder. Im Jahre 1877 wurde er als Professor der Landschaftsmalerei an die Kunstschule in Stuttgart berufen, legte aber schon 1880 sein Lehramt nieder, um nach Berlin überzusiedeln. Er beschränkt sich nicht ausschliesslich auf das Hochgebirge, sondern er weiss auch den lieblicheren Reizen des deutschen Mittelgebirges, insbesondere des Harzes, gerecht zu werden. Er wählt seinen Standpunkt gern so, dass er eine möglichst ausgedehnte Szenerie in den Rahmen seines Bildes zu fassen vermag, ein weites Thal oder einen mächtigen Gebirgsrücken mit überragenden Bergeshäuptern im Hintergrunde oder ein Hochplateau mit vereinzelten Weilern und Gehölzen oder einen Gebirgspfad, der sich eine weite Strecke entlang schlängelt, wobei er auf eine sorgsame plastische Durchbildung aller Einzelnheiten und auf eine stimmungsvolle Beleuchtung einen besonderen Werth legt. Eine »Harzlandschaft mit dem Brocken«, ein »Schmugglerpfad im Hochgebirge«, »Ein Abend im Innthal in Tirol«, der »St. Gotthard-Pass in der Schweiz« (1878, in der Berliner Nationalgalerie), die »Cyklopenschlucht«, das »Eisackthal mit dem Schlern in Südtirol«, ein »Sommertag in den Graubündner Alpen«, der »Albula-Pass im Schnee«, ein »Gebirgsdorf bei Mondschein« und »die vier Jahreszeiten im Hochgebirge« sind seine Hauptwerke.

Die romantische und die stilisirende Naturauffassung der älteren Richtung weiss Albert *Hertel* (geb. 19. April 1843 zu Berlin) sehr glücklich mit dem Farbenzauber der modernen Koloristik zu verschmelzen. Nachdem er seine Vorbildung auf der Berliner Akademie genossen, ging er 1863 nach Rom, wo er sich anfangs dem Figurenstudium widmete, dann aber unter dem Einflusse Franz-Drebers zur Landschaftsmalerei überging, die er fortan im Verein mit dem dekorativen Stillleben ausschliesslich kultivirte. Im Jahre 1867 in die Heimath zurückgekehrt, malte er zunächst italienische Landschaften mit einer auf das Grosse und Bleibende gerichteten Auffassung, die er zugleich auch in Arbeiten für Ausschmückung von Zimmern erprobte. So malte er z. B. in den Jahren

1873—1874 einen Cyklus von Landschaften nach römischen Motiven (Acqua acetosa, Civitella, Castel Gandolfo, Nemisee u. s. w.), deren Staffage durch die Ausübung der sieben Werke der Barmherzigkeit gebildet war, und dieser Zug, welcher ihn mit den Meistern der historischen Landschaft verbindet, ist bis auf die Gegenwart für sein Schaffen charakteristisch geblieben. Ein Zeugniss für diese ernsten Bestrebungen legt eine 1888 vollendete Felsenlandschaft nach einem Motiv aus dem Thale der Sarca (des Oberlaufs des Mincio in Südtirol) ab, deren Staffage durch Christus und den Versucher gebildet wird. Neben dieser Richtung ging aber in Hertels Schaffen schon zu Anfang der siebenziger Jahre eine entschiedene Neigung für die wirksamste Ausbeutung aller koloristischen Effekte einher, die dem Maler durch Sonnenlicht, Gewitterstimmung, Wolkenbildungen, Sturm und andere Phänomene geboten werden, und die grosse malerische Virtuosität, welche er sich sehr bald aneignete, befähigte ihn, die beiden entgegengesetzten Pole der alten und der modernen Richtung zu einer unverhofften Harmonie zu verschmelzen, welche, in der Landschaft wenigstens, die idealistische Naturauffassung mit der realistischen, auf die reine Farbenwirkung gegründeten versöhnt. Der »Sommerabend vor dem Brandenburger Thor« (1874) steht an der Spitze dieser Gattung Hertelscher Landschaften, deren Motive nicht allein auf die südliche Natur beschränkt und von denen der »nahende Sturm an der genuesischen Küste« (1878, in der Berliner Nationalgalerie), der »Blick auf das Cap von Portofino bei Genua«, einige Strandbilder von Scheveningen und Heringsdorf, eine Landschaft mit mythologischer Staffage nach einem Motive von der Ostsee und die besonders grossartig komponirte »Nordische Strandszene« (1882/1883, in der Berliner Nationalgalerie) mit der Rückkehr holländischer Fischerböte vom Fang bei stürmischem Wetter die hervorragendsten sind. Mit welcher Sorgfalt Hertel die verschiedenen Phänomene der italienischen Natur beobachtet und festgehalten hat, zeigt sich am deutlichsten in einem 1887/1888 ausgeführten Cyklus von Aquarellen, welche, zum Theil im Besitze der Nationalgalerie, Motive von der Riviera bis Neapel wiedergeben. Unter seinen Schöpfungen für dekorative Zwecke kennzeichnen die griechischen Landschaften mit Figuren aus sophokleischen Tragödien in der Aula des König-Wilhelms-Gymnasiums zu Berlin und ein dreitheiliges Diorama von Bad Gastein am besten die beiden Seiten seiner Kunst, die stilisirende und die realistische. Die letztere herrscht, bei stärkster Betonung der koloristischen Seite, in seinen Stillleben vor, welche, je nach ihrer Bestimmung, aus Fischen, Früchten, todtem Wild und Geflügel, musikalischen Instrumenten u. s. w., immer mit Rücksicht auf grossartige Wirkung, zusammengestellt sind.

Die poetische Wirkung des Sonnenlichts, welche den Hauptvorzug der Landschaften von Paul *Flickel* (geb. 1852) ausmacht, kennzeichnet diesen Maler ebenfalls als einen Vertreter derjenigen Richtung, die das romantische Schönheitsbedürfniss der älteren Landschaftsmaler mit der strengen Wiedergabe des in der Natur Gesehenen zu vereinigen sucht. Flickel bildete sich auf der Kunstschule zu Weimar bei Th. Hagen und arbeitete dann von 1874—1876 in Düsseldorf, worauf er in Berlin seinen Wohnsitz nahm. Nach einer 1877 nach Italien unternommenen Reise behandelte er eine Zeit lang ausschliesslich italienische Motive, besonders die üppige Vegetation römischer und neapolitanischer Gärten und Villen bei hellster Sonnenbeleuchtung. Später mässigte er seine Freude am grellen Licht, indem er sich der Darstellung des deutschen Eichen- und Buchenwaldes zuwendete. Die Motive zu seinen von der Sonne durchleuchteten Waldinterieurs wählt er theils aus dem Harz, theils aus Rügen und der Ostseeküste bei Prerow.

Eugen *Bracht* (geb. 1842 in Morges bei Lausanne) sucht die poetische Wirkung seiner Landschaften durch den Ernst der Stimmung zu erreichen. Er machte seine ersten Studien bei J. W. Schirmer in Karlsruhe und dann bei Gude in Düsseldorf, gab jedoch 1864 die Künstlerlaufbahn auf, um Kaufmann zu werden, in welcher Eigenschaft er bis 1875 thätig war. Dann griff er von neuem zu Pinsel und Palette und errang, nachdem er abermals nach Karlsruhe zu Gude in die Lehre gegangen war, durch eine Reihe von ernstgestimmten Landschaften aus der Lüneburger Haide solche Erfolge, dass er fortan an seinem künstlerischen Berufe nicht mehr zweifelte. Ebenso glücklich war er in einer Anzahl von Strandlandschaften aus Rügen, in welchen er gleichfalls den Zauber einer ernsten Poesie bei tiefer, fast leidenschaftlicher Grundstimmung walten lassen konnte. Doch verliess er bald diese Studienfelder, welche seinem Temperament besonders entgegenkamen. In den Wintermonaten von 1880 bis 1881 bereiste er von Karlsruhe aus Palästina, Syrien und die Sinaihalbinsel und behandelte seitdem fast ausschliesslich nach seinen Reisestudien Motive aus jenen Ländern. Diese orientalischen Landschaftsbilder bleiben jedoch hinsichtlich der Tiefe der Empfindung und des Schmelzes der koloristischen Darstellung hinter der Wiedergabe deutscher Motive erheblich zurück. Nur »die Abenddämmerung am todten Meer« (1881, in der Berliner Nationalgalerie) und die »Mondnacht in der Wüste« kommen in Bezug auf Kraft der Stimmung den früheren Landschaften des Künstlers nahe, während die Gebirgs-, Felsen- und Wüstenpartieen bei matter oder greller Beleuchtung nicht über den Werth einer geographischen Illustration hinausgehen. Brachts hervorragende koloristische

Begabung zeigt sich von einer viel günstigeren Seite in der sonnenhellen Landschaft für das Panorama der Schlacht bei Sedan in Berlin, wohin Bracht 1882 als Lehrer der Landschaftsmalerei an die Akademie berufen worden war.

Zu den Vertretern der ernsteren, mehr nach der Wiedergabe grosser Linien und plastischer Formen strebenden Richtung gehört auch Louis *Spangenberg* (geb. 1824 zu Hamburg). Ursprünglich Architekt, widmete er sich erst der Landschafts- und Architekturmalerei in München und Brüssel, nachdem er bereits als Eisenbahntechniker thätig gewesen. Nach Studienreisen in Frankreich, England, Italien und Griechenland liess er sich 1857 in Berlin nieder. In seinen Landschaften, deren Motive zum Theil Griechenland und Italien, zum Theil Oldenburg und dem Ostseestrande entnommen sind, herrscht das Bestreben vor, ein Werk der Architektur, sei es ein geschichtliches Denkmal wie die Akropolis von Athen oder die Burg von Korinth, sei es ein einfaches Bauernhaus, zum Mittelpunkte des landschaftlichen Stimmungsbildes zu machen, wodurch die Strenge der Linienführung bedingt wird, welche bisweilen freilich, namentlich in Aquarellen, Härte und Trockenheit verschuldet. Doch befähigt ihn diese Strenge in der Formenbildung besonders zur dekorativen und monumentalen Malerei, in welcher er sich bei der Ausführung von Darstellungen der berühmtesten Baudenkmäler des Alterthums in der technischen Hochschule zu Charlottenburg bewährt hat.

Die Berliner Architekturmalerei im engeren Sinne hat ihren Ursprung in dem Atelier der Dekorationsmaler Gropius und Gerst genommen. Letzterer, (1792—1854), ein Schüler Veronas, war der Lehrer von Karl *Graeb*, der diesem Zweige der Malerei durch streng wissenschaftliche Behandlung der Einzelformen wieder eine höhere künstlerische Bedeutung gegeben hat. Geboren am 18. März 1816 in Berlin, widmete er sich frühzeitig unter Gersts Leitung der Dekorationsmalerei, studirte daneben aber auch auf der Kunstakademie. Schon 1838 erhielt er eine Stellung als Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater, und in diesem und den folgenden Jahren bereiste er die Schweiz und Frankreich, von wo er eine Anzahl von landschaftlichen und architektonischen Studien mitbrachte, die er später in einer Reihe von Staffeleigemälden ausführte. Im Jahre 1843 unternahm er eine Reise nach Italien und Sizilien und arbeitete dann bis 1851, wo Gerst von seiner Stellung als Dekorationsmaler für die Hoftheater zurücktrat, in dessen Atelier. Fortan widmete er sich fast ausschliesslich dem Staffeleibilde und entfaltete in seinen Innenarchitekturen mittelalterlicher Kirchen ein so gründliches Wissen, verbunden mit einer grossen Kraft der koloristischen Darstellung und einem Gefühl für poetische Lichtwirkung, dass er 1852 die kleine und 1854 die grosse

Medaille der Berliner Kunstausstellung für eine »Innenansicht des Chors im Halberstädter Dom« (Berlin, Ravenésche Galerie) erhielt. Dieses Bild zeigte bereits die Vorzüge seiner Kunst, welche er ein Menschenalter hindurch bewährte, in voller Entfaltung: eine tieftönige, satte Farbe, feine Beleuchtung, Grösse und Erhabenheit der Auffassung und eine Genauigkeit in der Nachahmung aller architektonischen, skulpturalen und gemalten Einzelnheiten, welche vor der Prüfung mit der Lupe Stich hält. Im Anfang der fünfziger Jahre führte er im Saale der griechischen Gipsabgüsse des Neuen Museums zu Berlin zwei Wandgemälde, eine Rekonstruktion des alten Athen und des alten Olympia, aus und dreissig Jahre später malte er in einem Raume des königlichen Schlosses mehrere Ansichten desselben aus der Zeit des grossen Kurfürsten auf die Wand. Das sind jedoch seine einzigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Wandmalerei. Seine Spezialität war die Innenansicht mittelalterlicher Dome in Oel und Aquarell. Unter seinen in Oel gemalten Architekturstücken sind als die bedeutendsten hervorzuheben: »die Gräber der Scaliger zu Verona« (1859), die »Gräber der Familie Mansfeld in der Andreaskirche zu Eisleben« (1860, in der Berliner Nationalgalerie), der »Chorabschluss in der Frauenkirche zu Halberstadt« (1865), die »Gräber der Herzöge und Grafen zu Württemberg im Chor der Georgenkirche zu Tübingen« (1866), besonders ausgezeichnet durch reizvolle Beleuchtung und durch peinliche Genauigkeit in der Wiedergabe aller Einzelnheiten, der »Lettner im Dom zu Halberstadt« (1870, in der Berliner Nationalgalerie), die »Monumente an der Kirche Sa. Anastasia in Verona« (1870), die Partie aus dem Innern der »Frauenkirche zu Arnstadt« (1871), das »Innere der Basilika Sa. Maria in Torcello bei Venedig« (1873), die Ansichten aus dem St. Luciusdom in Chur (1874 und 1879), das »Innere der Synagoge zu Prag« (1876), die »Kanzeln im Dom zu Freiberg« (1878) und ein »Motiv aus Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden« (1882).

Wenn Graeb mit Vorliebe das Innere von Gotteshäusern zur Darstellung gebracht hat, so veranlasste ihn nicht dazu eine Begrenzung seines Könnens, sondern die Neigung für die Poesie des Lichts, welches den Beschauer nirgends so nachdenklich und feierlich stimmt, als wenn es um Altäre, Grabmäler, Kanzeln und alte Steinbilder spielt. Doch hat Graeb auch eine grosse Anzahl von Landschaften in Oel und namentlich in Aquarell gemalt, auf deren Erstlinge Karl Blechen, der bis 1840 der Landschaftsklasse der Berliner Akademie vorstand, von Einfluss gewesen ist. Blechens breites, saftiges Kolorit erprobte Graeb in einer Reihe von italienischen Landschaften, die seit einer 1843 nach dem Süden unternommenen Reise entstanden, in dem »Blick auf Rom« (1846), der »An-

sicht von Narni« (1850), der »Fontana Medina in Neapel« (1853) und einem »Motiv aus der Villa Borghese« (1858). Den Höhepunkt seines Könnens als Landschaftsmaler, namentlich in der Verbindung der Architektur mit der Landschaft, hat Graeb jedoch in einer Folge von etwa neunzig Aquarellen im königlichen Besitz erreicht, welche Motive aus der Umgebung von Potsdam, aus Sanssouci, Charlottenburg und Schloss Stolzenfels behandeln. Graeb starb am 8. April 1884. Sein Sohn Paul *Graeb* (geb. 1842), welcher ebenfalls als Architekturmaler thätig ist, kultivirt mit grösserem Glück das architektonische Miniaturbild, das Interieur in kleinerem Maassstabe als diejenige Gattung, in welcher sein Vater seine schönsten Erfolge erzielt hat.

Noch glänzender als Karl Graeb hat Christian *Wilberg* nach der koloristischen Seite das Architekturstück ausgebildet; aber ein frühzeitiger Tod, der ihn plötzlich während eines Aufenthaltes in Paris am 3. Juni 1882 ereilte, setzte der völligen Entfaltung seiner grossen, auch für das Dekorative und Monumentale geeigneten Begabung ein Ziel. Am 20. Novbr. 1839 zu Havelberg in der Mark geboren, war er daselbst als Stubenmaler bis 1861 thätig, wo er nach Berlin ging, um sich der Kunst zu widmen. Die ersten Schritte dazu that er im Atelier des oben erwähnten Landschaftsmalers Eduard Pape. Auf dessen Rath trat er nach anderthalb Jahren in das Atelier des Dekorationsmalers Paul Gropius und legte dort in mehrjähriger Arbeit den Grund zu seinen Kenntnissen in der Perspektive und Architektur. Seine weitere Ausbildung erhielt er durch Studien bei Oswald Achenbach in Düsseldorf, zu welchem er sich 1870 begab, durch Reisen in Norddeutschland und durch einen zweijährigen Aufenthalt in Italien, wo ihn besonders Venedig fesselte. Dann liess er sich in Berlin nieder, von wo er später noch mehrere Male nach Italien zurückkehrte. Was Graeb für die deutschen Dome, wurde Wilberg für die Kirchen Italiens. Mit grosser Meisterschaft verstand er es, jedes Material, jedes Kunstgebilde, Marmor und Steine, Metalle und Goldmosaiken, Statuen, Schnitzereien und Gemälde, mit peinlichster Treue und zweifelloser Schärfe zu charakterisiren, ohne darüber den Sinn für grosse Auffassung und imponirende Raumwirkung zu verlieren. Das Höchste leistete sein glänzendes Kolorit in der Wiedergabe des in Innenräume eingeführten Lichts, mit welchem er gleich Graeb die edelsten poetischen Wirkungen zu erzielen wusste. Einige Innenansichten der Markuskirche in Venedig und der Kapella Palatina in Palermo legen von dieser Seite seiner Begabung Zeugniss ab. Von seinen übrigen architektonischen Ansichten und Landschaften sind eine römische mit der Grotte der Egeria, »Parkeinsamkeit« nach einem Motiv aus Frascati, das »Forum Romanum«

(1876), der »Tempel der Juno bei Girgenti auf Sizilien«, der »Blick auf Sa. Maria della Salute« in Venedig, »Memento mori«, nach einem Motive aus dem Sabinergebirge (in der Dresdener Galerie), Villa Mondragone bei Frascati (in der Berliner Nationalgalerie), ein Blick auf die Akropolis und eine Ansicht der Basilika zu Pergamon hervorzuheben, wohin er 1879 den Direktor der Berliner Antikensammlung Professor Conze begleitet hatte, um den Schauplatz und die Ergebnisse der preussischen Ausgrabungen, soweit sie sich in der Landschaft darstellen, in einer Reihe von Aufnahmen festzuhalten. Neben dieser gewissermaassen reproduzirenden Thätigkeit des Landschafts- und Architekturmalers ging bei Wilberg noch eine schöpferische einher. Aus dem Studium der antiken Trümmerstätten entwickelte seine Phantasie geistvolle Rekonstruktionen altrömischer Bauwerke in landschaftlicher Umgebung, von denen eine Reihe im Café Bauer zu Berlin zur Ausführung gelangt ist. Sein Hauptwerk dieser Gattung, ein Blick auf die Thermen des Caracalla und das alte Rom, ging 1882 bei dem Brande der Hygieneausstellung in Berlin zu Grunde. Zwei Jahre zuvor hatte er für die Fischereiausstellung daselbst ein grosses, den Golf von Neapel darstellendes Panorama gemalt und damit auch seine Begabung für die Malerei grossen Stils dargethan.

Wilberg bedurfte übrigens nicht prunkvoller Baudenkmäler, um seine künstlerische Kraft zu entfalten. Das einfachste Motiv, das bescheidenste Idyll genügte ihm, wenn er einen Beweis seiner liebevollen Vertiefung in die Natur ablegen wollte. Eine Partie aus dem »Ilsethal« (1880) kommt an Tiefe der Empfindung, Wahrheit und Innigkeit der Auffassung den stolzesten und farbigsten seiner italienischen Landschaften gleich.

Noch ein dritter, im Architekturbilde und in der Landschaft gleichmässig hervorragender Maler, Wilhelm *Riefstahl* (geb. am 15. August 1827 zu Neu-Strelitz), hat seinen Ausgang von Berlin genommen. Er wollte sich anfangs daselbst bei Gropius und Gerst der Dekorationsmalerei widmen, schloss sich aber, als er im Atelier der Genannten keine Aufnahme fand, an Wilhelm Schirmer an. Indem er 1848 die architektonischen Illustrationen für Kuglers Kunstgeschichte zeichnete, eignete er sich eine gründliche Vorbildung für das Fach an, welches er später mit grösstem Erfolge kultiviren sollte. Zunächst wandte er sich jedoch der Darstellung der norddeutschen Landschaft, welche er auf Studienreisen nach Rügen, Westfalen und dem Teutoburger Wald kennen gelernt, und nach einer Reise in die bayerischen und die schweizerischen Alpen der Schilderung der ernsten Gebirgsnatur in Verbindung mit einer bedeutsamen, mit der Stimmung der Landschaft harmonirenden Staffage zu. Sein erstes hervorragendes Bild dieser Art war die »Trauerversammlung in Appenzell«.

Ihm folgte die »Feldandacht Passeyrer Hirten« (in der Berliner Nationalgalerie), welche dem Künstler die goldene Medaille der Kunstaustellung einbrachte, und 1869 der ebenfalls in der Berliner Nationalgalerie befindliche »Allerseelentag in Bregenz«, das am grossartigsten aufgefasste Bild dieser Gattung aus Riefstahls erster Periode. In demselben Jahre verliess er Berlin, um nach Rom zu gehen, wo er sich ebensosehr in das Studium der dortigen Baudenkmäler wie in das Leben der Geistlichkeit und ihres Anhangs versenkte, welchem er zumeist die Staffage zu seinen ernstgestimmten Strassenbildern und Interieurs entnahm. Nach seiner Rückkehr war er bis 1873 als Professor an der Kunstschule in Karlsruhe thätig, unterbrach dann aber seine Lehrthätigkeit, um zum zweiten Male nach Rom zu gehen. Im Jahre 1875 kehrte er als Direktor an die Karlsruher Kunstschule zurück, in welcher Stellung er bis 1877 verblieb. Nach abermaligem längeren Aufenthalte in Rom liess er sich in München nieder, wo er am 11. Oktbr. 1888 starb. Die Gemälde, welche Riefstahl seit seiner ersten Reise nach Rom mit einer Kraft des koloristischen Ausdrucks, die sich schnell zu voller Reife entwickelte, gemalt hat, lassen sich in drei Gruppen scheiden. Es sind theils Ansichten von geschichtlich bedeutsamen Bauwerken und Strassen, belebt durch einen fesselnden Vorgang, wie z. B. das »Pantheon des Agrippa« mit einem vorüberziehenden Leichenzuge (in der Dresdener Galerie), das »Forum Romanum« (1877), das »Kinderbegräbniss in Passeyer«, theils Innenansichten, wie das »Refectorium eines schwäbischen Klosters«, das »anatomische Theater zu Bologna« (in der Dresdener Galerie) und die »Bauerndeputation« in der Vorhalle eines Klosters, theils Hochgebirgspartieen mit genrebildlicher Staffage, wie die »Trauerversammlung vor einer Kapelle im Bregenzerwald« (1876), die »Segnung der Alpen« nach einem Motive von Montafun (1881) und die »Glaubensboten in den rhätischen Alpen«, welche ein heidnisches Opfer stören, ebenfalls nach einem Motive von Montafun (1884). Allen diesen Bildern gemeinsam ist der feierliche Ernst der Stimmung und dem entsprechend auch eine ernste Haltung des Kolorits, welches gleichfalls nach dem Ausdruck des Erhabenen strebt.

Auch die beiden hervorragendsten Thiermaler Berlins, die noch zu erwähnen sind, *Brendel* und *Hallatz* haben gleich vielen ihrer Genossen unter den Historien-, Genre- und Landschaftsmalern einen wesentlichen Theil ihrer Ausbildung in Paris erhalten. Albert Brendel (geb. am 7. Juni 1827 zu Berlin) machte seine ersten Studien auf der Berliner Akademie und bei W. Krause und begab sich 1851 nach Paris, wo er sich bei Couture und dem Thiermaler Palizzi weiterbildete. Nach kurzem Aufenthalt in Italien und Berlin, wo er bei Steffeck arbeitete, kehrte er 1854

nach Paris zurück und behielt dort bis 1864 seinen Wohnsitz. Auch später blieb er, da er bis 1869 nur den Winter in Berlin, den Sommer aber in Barbizon im Walde von Fontainebleau zuzubringen pflegte, in enger Verbindung mit der französischen Schule, besonders mit den Koryphäen der Landschafts- und Thiermalerei, Th. Rousseau, Diaz, Troyon, Dupré u. a. Im Jahre 1875 wurde er als Professor an die Kunstschule zu Weimar berufen, wo er seitdem seinen Wohnsitz behalten hat. Eine kurze Zeit stand er der Kunstschule auch als Direktor vor. Seine Spezialität ist die Darstellung des Schafes, in welcher er durch unablässige Studien und eine scharfe Beobachtungsgabe zu einer Virtuosität gelangt ist, die fast auf gleicher Höhe mit der des französischen Schafmalers Jacque steht und in Deutschland nur noch in dem Münchener Otto Gebler einen ebenbürtigen Nebenbuhler findet. Eine glänzende, äusserst gewandte koloristische Behandlung und eine Individualisirungskunst, die fast jedem Schafe seine besondere Physiognomie zu geben weiss, verleihen seinen in den Motiven ziemlich einförmigen Bildern die mannigfaltigsten Reize. Er lässt uns meist in einen Schafstall blicken, in welchem die Bewohner ungeduldig des Auszugs zur Weide harren oder aus welchem sie fröhlich herausdrängen, oder er zeigt uns die Schafheerde auf der staubigen Landstrasse zur Weide trottend oder beim Sinken der Sonne, bei drohendem Unwetter von derselben heimkehrend. Seine Stallinterieurs versteht er durch feine Beleuchtung mit besonderen koloristischen Reizen auszustatten. Neben Schafställen schildert er gelegentlich auch Pferdeställe mit ihren Insassen und Pferdemärkte. — Emil *Hallatz* (1837 — 1888), ein Schüler Steffecks, bildete sich während seines Aufenthalts in Paris besonders nach den Werken von Troyon. Er eignete sich die flotte, geistreiche Pinselführung der französischen Schule an und zeichnete sich besonders in der Darstellung von Pferden und Hunden aus, die er meist zum Mittelpunkt einer figurenreichen Darstellung mit reich ausgebildetem landschaftlichen Hintergrunde bei pikanter Beleuchtung machte. Die Motive zu seinen Landschaften wählte er theils aus Nordfrankreich, theils aus Ungarn und der Mark Brandenburg. Die Namen seiner Hauptbilder, »Schneesturm in der Puszta«, »Strand in der Normandie«, »Erntefestreiten in Westfalen«, »Piqueurs mit der Meute«, »Schiffstreidelpferde in der Normandie«, »Feuer im Pferdestall«, »Ritt zum Pferdemarkt«, »Eiseinfuhr an der Havel« und »Parforcejagd am Herbstmorgen«, geben zugleich eine Vorstellung von dem Umkreis seines Schaffens. Doch hat er auch Landschaften, Genrebilder und lebensgrosse Darstellungen von Hunden gemalt, in welchen sich eine feine Charakteristik mit breiter und glänzender koloristischer Behandlung paart.

Die ersten Blumen- und Stilllebenmaler der neueren Berliner Schule waren Gottfried Wilhelm *Völcker* (1775—1849), der sich an der königl. Porzellanmanufaktur unter dem Direktor Schulze ausbildete, und sein Sohn Friedrich Wilhelm *Völcker* (1799—1870), welcher gleichfalls an der Porzellanmanufaktur beschäftigt war. Sie kamen über eine fleissige Wiedergabe von Blumen und Früchten hinaus. Das Stillleben fand erst eine höhere künstlerische Behandlung im Stile der alten Niederländer, als die Berliner Maler anfingen, nach Paris zu wandern, um sich mit der Farbentechnik der dortigen Ateliers bekannt zu machen. Wie wir gesehen haben, war es früher namentlich Charles Hoguet und sind es gegenwärtig Paul Meyerheim, Max Michael, A. Hertel u. a., welche diese Gattung der Malerei mit dem reichsten Aufwand koloristischer Mittel auf Grund eingehender Studien der unbelebten Natur kultiviren, soweit sie für das farbenstrahlende Ensemble solcher meist für Speisesäle bestimmten Bilder dekorativer Gattung verwerthet werden kann. Mit besonderer Vorliebe wurde dann das »Stillleben« von malenden Damen bearbeitet, unter denen sich Elise *Hedinger*, Clara *Lobedan*, Margarethe *Hoenerbach*, Luise *Begas-Parmentier*, zugleich eine treffliche Landschaftsmalerin voll feiner, poetischer Empfindung, und Hildegard *Lehnert* durch Geschmack des Arrangements und Gediegenheit der Technik am meisten ausgezeichnet haben. Auch Theude *Grönland* aus Altona (1817—1876), der sich an der Akademie in Kopenhagen gebildet hatte, sah im Stillleben und in der Blumenmalerei das Hauptziel seiner künstlerischen Thätigkeit. Er hatte sich durch eingehende landschaftliche Studien vorbereitet und sich in Paris, wo er bis 1868, dem Zeitpunkte seiner Uebersiedlung nach Berlin, fünfundzwanzig Jahre seiner Lebenszeit zugebracht, die koloristische Behandlung der französischen Schule angeeignet. Durch einen landschaftlichen Hintergrund wusste er seinen vornehm und geschmackvoll komponirten Stillleben eine wirksame Folie zu geben und durch sein glänzendes Kolorit auch den umfangreichsten Kompositionen (Speisesaaldekoration im von Tiele-Wincklerschen Palais in Berlin) ein tieferes, auch auf das Detail sich erstreckendes Interesse zu verleihen. Sein Sohn René *Grönland* (geb. zu Paris 1849), ein Schüler der dortigen Dekorationsmaler Hugo und Turin, ist auf demselben Gebiete thätig mit besonderer Bevorzugung von Früchten und prunkvollen Geräthen und Gefässen.

9. Die neuere Malerei in Düsseldorf.

In der Düsseldorfer Schule hat nur die Landschaftsmalerei eine so zusammenhängende Entwicklung erlebt, dass wir ihre Geschichte im zweiten Bande (S. 402—431) von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart

erzählen konnten. In der Geschichts- und Genremalerei wäre aber eine einheitliche Darstellung nicht zweckmässig gewesen, weil diese beiden Gattungen der Malerei etwa seit dem Ende der fünfziger Jahre eine Richtung eingeschlagen haben, welche jeden Zusammenhang mit der alten Romantik und Empfindsamkeit verloren hat. Am schärfsten tritt dieser Gegensatz in der religiösen Malerei zu Tage, deren Hauptvertreter weit über den Umkreis der Schule hinaus gewirkt und einen Umschwung in der neueren deutschen Malerei überhaupt herbeigeführt hat, vor welchem die romantische Heiligenmalerei der älteren Düsseldorfer Schule völlig in den Hintergrund getreten oder doch auf das Bedürfniss der Kirchen und der Hausandacht beschränkt worden ist. Und es ist nicht bloss ein Gegensatz verschiedener Kunstanschauungen, sondern auch ein Gegensatz der Bekenntnisse. An die Stelle der Schadow, Deger, Karl und Andreas Müller und Genossen ist in dem Realisten Eduard v. *Gebhardt* zugleich ein Maler der Reformation, des Protestantismus getreten, der freilich insofern auch einen romantischen Zug besitzt, als er zum Theil in der Vergangenheit wurzelt, indem seine Ausdrucksweise in ihren materiellen und geistigen Elementen auf die niederländischen und deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zurückgreift und eine Wiedergeburt dieser Kunstrichtung im Geiste des 19. Jahrhunderts anstrebt, bisweilen aber auch an der formalen Befangenheit und Gebundenheit jener Meister haften bleibt. Am 13. Juni 1838 im Pfarrhause zu St. Johannis in Esthland als Sohn des Propstes Th. F. von Gebhardt geboren, begann er mit sechszehn Jahren seine künstlerischen Studien auf der Akademie zu St. Petersburg, wo er sich drei Jahre aufhielt, und unternahm dann eine Reise nach Deutschland, welche ihn auch auf die Kunstschule in Karlsruhe führte. Von da ging er 1860 nach Düsseldorf und fand hier in Wilhelm Sohn (s. Bd. II. S. 384) einen Lehrer, der ihm so zusagte, dass er sich eng an ihn anschloss. Von ihm und durch das Studium der alten Niederländer und Deutschen lernte er jene gediegene, fest auftragende und gleichmässig deckende Malweise, welche den meisten seiner Bilder einen emailartigen Glanz gegeben hat. Die Eindrücke seiner Kindheit und die Erziehung im Vaterhause mögen so mächtig in ihm nachgewirkt haben, dass er in den ersten Jahren seiner selbstständigen Thätigkeit ausschliesslich religiöse Stoffe behandelte. In den ungelenken und unschönen Figuren jener alten Meister hatte er eine solche Fülle und Stärke der Empfindung entdeckt, hatte er den Grundzug des germanischen Wesens in seinem Verhältniss zur Gottheit, die tiefe Inbrunst, die stille Beschaulichkeit und die Einkehr in sich selbst, so lebendig verkörpert gefunden, dass er nichts besseres zu vermögen glaubte, als dass er, wie bereits erwähnt, an diese

gedanken- und empfindungsreichen Meister wieder anknüpfte und also die durch Jahrhunderte unterbrochene, durch andere, vom Auslande übernommene Ideale in Vergessenheit gerathene Ueberlieferung von neuem belebte. Bisweilen schloss er sich freilich, wie z. B. auf der »Kreuzigung Christi« und der »Pflege des Leichnams Christi«, zu eng an seine Vorbilder an, so dass seine eigene kraftvolle Individualität nicht zu genügendem Ausdruck kommt. Zumeist weiss er aber die Typen, auf Grund seiner eindringenden Naturstudien, so kräftig durchzubilden und zu vertiefen, dass man ihm das Zeugniss geben muss, dass ihm eine höhere und universellere Entwicklung der Kunst der alten Meister gelungen ist.

Seinem Erstlingswerke, dem »Einzug Christi in Jerusalem« (1863), in welchem sich seine Eigenart noch nicht in voller Entwicklung zeigte, folgte 1864 die »Auferweckung von Jairi Töchterlein«, 1865 das »Gleichniss vom reichen Manne und dem armen Lazarus«, 1866 »Christus am Kreuz« (im Dome zu Reval) und ein »Religionsgespräch zur Reformationszeit«, mit welchem Bilde er ein neues Stoffgebiet betrat, das er fortan ebenso eifrig wie das rein biblische kultivirte. Eine Darstellung des »Abendmahls« (1870, in der Berliner Nationalgalerie), welche seinen Namen zuerst allgemein bekannt machte, zeigte ihn auf der Höhe seines Wollens und im vollen Besitze aller geistigen und technischen Mittel, deren er zur künstlerischen Gestaltung seiner Ideen bedurfte. Obwohl er den Figuren einen streng geschichtlichen Charakter zu geben bemüht war, ist in der Person Christi sowohl der edle Mensch, der begeisterte und überzeugte Träger einer hohen Sendung, als auch die überirdische Majestät des Gottgesandten zur Erscheinung gekommen. Aber nicht in dieser äusseren Wahrheit, sondern in der tiefen Innerlichkeit und dem reichen Gemüthsleben, das aus allen Köpfen spricht, liegt die eigentliche Bedeutung des Gemäldes, welches bei seiner Ausstellung in Wien 1873 eine ungewöhnliche Erregung hervorgerufen und seitdem seine hohe Stellung unter den Schöpfungen der neueren Kunst unerschüttert behauptet hat. E. von Gebhardt hielt sich in der Charakteristik der Apostel an die Ueberlieferung, nach welcher sich Jesus seine Jünger aus den niedrigsten Volksklassen auswählte. Fischer, Zöllner, Zimmerleute und andere Handwerker wurden von ihm zu Werkzeugen der göttlichen Gnade erkoren, und demgemäss gestaltete der Künstler auch seine Typen. Das Antlitz Christi ist von dem Vorgefühl seines nahen Todes verklärt. Die schweren Seelenkämpfe haben ihre Spuren auf dem langen, schmalen Gesichte hinterlassen, und um die Augen herum ist das Fleisch tief eingesunken. Und in dem Augenblicke, der

den Vorwurf des Gemäldes bildet, spiegelt sich in seinen Zügen noch eine andere schmerzliche Empfindung, indem er mit trauriger Resignation die Worte spricht: »Einer unter Euch wird mich verrathen!« Mit vollster Klarheit prägen sich auf den Angesichtern der Jünger die Gefühle aus, welche wie der Blitz die Seele eines jeden durchzucken. Judas Ischariot weicht dem Sturme der Fragen aus, welche sich aus den bedrängten Herzen emporringen. Vorsichtig ist er zur Thür geschlichen und im Begriff, dieselbe zu öffnen, wirft er, nur von Bartholomäus bemerkt, noch einen Blick voll Schlauheit und Bosheit auf die Zurückbleibenden. Unter diesen aber hat die Bewegung bereits ihren Höhepunkt erreicht. Nathanael ist aufgesprungen und hinter den Meister getreten, über dessen Schulter er fragend blickt. Johannes, zur Rechten Christi, kann sich vor Erstaunen und Schrecken gar nicht fassen. Er hat beide Hände auf den Arm des Meisters gelegt und heftet den durchdringenden Blick auf den Mund, aus welchem die nähere Erklärung jener niederschmetternden Worte kommen soll. Thomas stützt weinend sein Haupt auf die Rechte, während Matthäus ihn zu trösten sucht. Ihm gegenüber sitzt Simon Petrus; die alte Fischernatur regt sich in ihm, und schwer legt er die Faust auf den Tisch, als wollte er im nächsten Augenblicke dreinschlagen. Der ernsten, getragenen Grundstimmung des Bildes entspricht auch die Farbe in ihrer tiefen, volltönigen Harmonie.

Das oben erwähnte Reformationsbild erhielt 1874 ein Seitenstück in einer »gelehrten Disputation im 16. Jahrhundert« zwischen vier Personen, drei älteren Männern und einem nachdenklichen Jüngling, welcher einen Folianten auf den Knieen hält, der augenscheinlich den Anlass zu dem gelehrten Streite gegeben hat oder doch als Rüstzeug in demselben dienen soll. Es sind Männer aus dem Kaufmanns- und Handwerkerstande, wuchtige, charaktervolle Erscheinungen, welche in nichts den salonmässig zugestutzten Figuren der gewöhnlichen Kostümbilder gleichen. Weder die behäbige, bauschige Tracht, noch die Umgebung, das Mobiliar und das Geräth des Zimmers gewinnen die Oberhand über das geistige Element, den lebensvollen Ausdruck der Köpfe der vier Disputanten, welche die vier Temperamente durch Blick, Gebahren und Haltung vortrefflich verkörpern. Man merkt es diesen Leuten an, dass sie Söhne jenes Jahrhunderts sind, in welchem nach Huttens Ausspruch »die Geister erwachten, die Studien blühten und es eine Lust zu leben war.« Derselben Zeit sind auch die Motive zu den Bildern »Ein Reformator«, welcher beim Niederschreiben seiner Gedanken mit feurigen Augen in die Weite blickend innehält, während sein Weib ihm liebe- und theilnahmevoll die gefalteten Hände auf die Schulter gelegt hat und über

die Achsel hinweg auf das Geschriebene sieht (1877, im städtischen Museum zu Leipzig), eine »deutsche Hausfrau« und die »Heimführung« einer jungen Frau durch ihren Gatten, der sie, voll Ungeduld brennend, in das trauliche Heim zu kommen, über den Zaun seines Besitzthums hebt (1878), die »Klosterschüler« und ein »Religionsgespräch« entnommen.

In das Jahr 1873 fällt die schon erwähnte »Kreuzigung Christi« (in der Kunsthalle zu Hamburg), in welcher sich der Künstler besonders eng an Roger van der Weyden und Memling, auch in dem emailartigen, auf die reine Wirkung der Lokalfarben berechneten Kolorit, angeschlossen hat. Auf den nackten Leibern der Gekreuzigten sind die Spuren der furchtbaren Tortur mit gewissenhafter Naturwahrheit verzeichnet. Nichts hat der Künstler gespart, um menschliches Leiden an elenden Körpern dem Beschauer recht eindringlich vor Augen zu führen. Er hat aber auch nicht versäumt, ein versöhnendes Moment beizugesellen, indem er den Schmerz der kleinen Gemeinde, welche um das Kreuz des Erlösers versammelt ist, in seinen verschiedenen Abstufungen und Aeusserungen so ergreifend und jedem menschlichen Herzen verständlich geschildert hat, dass die Tiefe der Empfindung machtvoll den engen Ring des örtlichen und geschichtlichen Bannes zersprengt. Mit dem »Abendmahl« und dieser »Kreuzigung« bildet eine 1881 vollendete »Himmelfahrt Christi« (in der Berliner Nationalgalerie) gewissermaassen eine tragische Trilogie, welche nicht bloss durch ihren inneren Zusammenhang diese Bezeichnung rechtfertigt, sondern auch deshalb, weil dieselben Hauptfiguren auf den drei Bildern erscheinen. Die Madonna, welche auf der »Kreuzigung« von Johannes aufrecht erhalten wird, steht auf der »Himmelfahrt« neben diesem Lieblingsjünger des Herrn und blickt mit gefalteten Händen zu dem Heiland empor, welcher auf einer Wolke, die Arme zum Segnen ausbreitend, gen Himmel getragen wird. Auf dem Antlitz Christi ist der Ausdruck des Leidens gegen das »Abendmahl« noch verstärkt. Aus seinen liebevollen Blicken fällt ein letzter Scheidegruss auf die zurückbleibende Gemeinde, welche der Vollziehung des göttlichen Wunders mit ehrfurchtsvollem Staunen, mit gläubiger Verehrung oder mit ekstatischer Verzückung folgt. Im Vordergrunde ist einer, geblendet von dem Glanz der himmlischen Glorie, welche den Heiland umgiebt, niedergesunken und verbirgt das Angesicht in den Falten seines Mantels. Um ihn herum stehen und knieen andere Glieder der jungen Gemeinde, Gestalten aus dem niedrigen Volke, denen die Sorge um das geistige und leibliche Wohl, der harte Kampf um das Dasein auf den Gesichtern geschrieben steht. Alles athmet Betrübniss und Trauer. Hier ist nichts von dem lichten Glanze zu sehen, welcher Raffaels »Transfiguration« umfliesst, nichts von dem

nach der Antike gebildeten Schönheitsgefühl, welches auf dem Gemälde des italienischen Meisters jede Gruppe, jede Figur durchdringt. Der biblische Vorgang ist aus der sonnigen Landschaft des Südens in die trübe Atmosphäre der nordischen Natur verlegt, und wie ein erkältender Nebel lastet der schwere, braune Gesammtton des Kolorits auf der ganzen Darstellung. Die Wirkung ist in den seelischen Ausdruck zusammengedrängt, und nirgends wird das Gefühl der Andacht durch sinnlichen Reiz der Farbe oder der Form abgelenkt.

Im Gegensatz zu der düsteren Tonstimmung dieses Gemäldes, dessen Figuren wie die des Abendmahls naturgross sind, entfaltete E. von Gebhardt auf seinem nächsten Bilde, der »Pflege des Leichnams Christi« (1883, in der Dresdener Galerie), wieder einen grösseren Reichthum des Kolorits, indem er sich zugleich in der Formengebung und Charakteristik wieder enger an die alten Niederländer und Deutschen anschloss. In freier Umbildung der neutestamentlichen Erzählung hat der Künstler den Vorgang in die Enge eines Gemachs in mittelalterlich-gothischem Charakter verlegt. Vier Freunde der Familie haben eben den Leichnam des Erlösers auf einer im Vordergrunde stehenden Bahre der unglücklichen Mutter in das Haus gebracht und auf Stühlen vor der mit mattrothen Vorhängen drapirten Bettstatt Platz genommen, in tiefer Trauer und Antheilnahme dem Liebeswerke zuschauend, welches dem Todten werden soll. Hinter den Stühlen sieht man eine ganz moderne Gestalt, den blondbärtigen Meister des Bildes selbst, der seine Kinder vor sich aufgestellt hat und ihre Blicke auf die ergreifende Handlung richtet, welche auf der anderen Seite des Gemachs vollzogen wird. Die Haltung der Kinder ist so naiv, ihre Aufmerksamkeit so hingebend, dass diese Einführung eines modernen Elements die Einheit der Stimmung so wenig stört wie etwa die Anwesenheit der Donatoren auf den Altarbildern des Mittelalters und der Renaissancezeit. In der Mitte des Raumes steht Johannes in ziegelrothem Rock und purpurrothem Mantel, die Augen mit dem Ausdruck tiefsten Schmerzes auf den entseelten Körper seines Herrn und Heilands richtend, um welchen die Frauen mit rührender Sorgfalt beschäftigt sind. Der Leichnam liegt, lang ausgestreckt, nur unterwärts in ein weisses Laken gehüllt, an den Knieen der Schmerzensmutter. Zwei Frauen kämmen sein Haar und waschen seine Hände, zwei andere halten die Waschbecken und eine fünfte langt frisches Linnen aus einem Schranke heraus. Der heilige Ernst, mit welchem alle Figuren ihren innigen Antheil kundgeben, lässt den Beschauer das Eigenartige der Auffassung durchaus nicht störend empfinden. Obwohl das Bild sehr farbig gehalten ist, treten die Lokalfarben nicht unvermittelt neben

einander auf; durch Einführung eines gebrochenen Lichts ist vielmehr ein durchsichtiges Helldunkel erzeugt worden, welches die Töne zu einer edlen Harmonie zusammenstimmt.

Nach Vollendung dieses Werkes unternahm E. von Gebhardt 1883 eine Reise nach Italien, deren Studienergebnisse seiner nächsten, sehr umfangreichen Schöpfung zu Gute kamen, einem Cyklus von sechs Wandgemälden in dem Kollegiensaal des ehemaligen, jetzt in ein Prediger-seminar umgewandelten Cisterzienserklosters Loccum bei Bad Rehburg im Regierungsbezirk Hannover. Durch die Wölbung der Decke sind an drei Seiten — die vierte ist die Fensterwand — sechs Flächen gewonnen worden, welche der Künstler mit ebenso vielen, oben bogenförmig abgeschlossenen Kompositionen schmückte. Mit feinem Verständniss für den Beruf des protestantischen Geistlichen, für seine humanitäre und veredelnde Wirksamkeit in der Gemeinde, für sein beständiges Einwirken auf dieselbe und sein Zusammenwirken mit derselben wählte der Künstler folgende sechs Motive aus: 1. Johannes führt seine Anhänger der Gemeinde Christi zu. 2. Die Bergpredigt. 3. Die Austreibung der Krämer und Wechsler aus dem Tempel. 4. Die Hochzeit zu Cana. 5. Die Heilung des Gichtbrüchigen und 6. Christus und die Ehebrecherin. Die in Italien gemachten Studien kommen in diesen Gemälden insofern zur Geltung, als die den altdeutschen und altniederländischen Meistern abgelernte Formensprache des Künstlers durch den Einfluss der Maler der italienischen Frührenaissance modulirt und zugleich bereichert worden ist. Die »Hochzeit zu Cana« erinnert an die holdselige Anmuth eines Benozzo Gozzoli, die »Austreibung der Wechsler« und die »Ehebrecherin vor Christo« an die Figurenfülle und die fliessenden Gewänder Sandro Botticellis, Johannes mit seiner Gemeinde und die Bergpredigt an die ruhige Grösse Luca Signorellis und die Heilung des Gichtbrüchigen an die herbe Strenge Mantegnas. Wenn wir diese Erinnerungen, welche jedoch nicht die eines gehorsamen Schülers, sondern die eines frei schaffenden und das Gefundene umbildenden Meisters sind, bei Seite lassen und das Verdienst der einzelnen Kompositionen abwägen, werden wir der Hochzeit zu Cana den ersten, der Bergpredigt den zweiten Preis zuerkennen dürfen. Auf ersterem Bilde ist E. von Gebhardt so tief in den Geist seiner Vorbilder eingedrungen, dass diese Schöpfung sich neben den Meisterwerken der italienischen Frührenaissance behauptet.

Seit dem Jahre 1873 übt E. von Gebhardt als Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie eine geschätzte Lehrthätigkeit aus. Doch hat dieselbe auf eine weitere Ausbildung der religiösen Malerei in seiner näheren Umgebung noch keinen bemerkenswerthen Einfluss geübt, wie

überhaupt die Geschichtsmalerei in der neueren Düsseldorfer Schule bei weitem nicht in dem Umfange kultivirt wird, wie es in der Schadow-Lessingschen Periode der Fall war. Ihr hervorragendster und erfolgreichster Vertreter, welcher sich auch die Pflege der monumentalen Malerei zur besonderen Aufgabe gemacht hat, ist Peter *Janssen.* Am 12. Dezember 1844 als Sohn des Kupferstechers Theodor Janssen geboren, zeigte er bereits so frühzeitig unzweideutige Spuren seiner künstlerischen Begabung, dass der Vater seinen Drang nicht zurückhalten konnte und ihm seit seinem zwölften Jahre Zeichenunterricht ertheilte, ihn mit fünfzehn Jahren in die Akademie eintreten liess, wo er freilich erst in Karl Sohn einen ihm zusagenden Lehrer fand, welcher ihn, wie Pecht mittheilt*), »gleich dem Vater die Nachahmung und das Studium der Natur streng von der Idealisirung derselben in eigenen Kompositionen trennen und erstere mit der grössten Pietät und ohne vorgefasste Meinung studiren« lehrte. Nachhaltiger aber als der Unterricht der Akademie wirkte auf ihn das Studium der Kompositionen von Cornelius und Alfred Rethel, und insbesondere gewann der letztere einen Einfluss auf ihn, welcher namentlich in seinen Kompositionen dramatischen Inhalts und in seiner bei geschichtlichen Stoffen durchaus realistischen Charakteristik herrschend geblieben ist. Freilich sollte diese realistische Neigung Janssens vorerst noch gedämpft werden, da der Lehrgang der Akademie es fügte, dass er in die von Bendemann geleitete Kompositionsklasse trat. Er brachte eine bereits so weit entwickelte Individualität mit, dass nur die Verehrung, die er für den Meister empfand, ihn zur Unterordnung unter dessen zahme, vor jeder energischen Kraftäusserung in Charakteristik und Kolorit zurückschreckende Kunstanschauungen zwang. Die Folge war ein innerer Zwiespalt, unter welchem nicht allein seine erste grössere Schöpfung, die »Verleugnung Petri« (1865 im Carton, 1869 als Oelgemälde vollendet) litt. Auch in Janssens späteren Schöpfungen, etwa bis in die Mitte der siebenziger Jahre hinein, machte sich dieser Zwiespalt geltend, und er wurde erst völlig überwunden, als sich der Künstler, energisch alle Schulerinnerungen abschüttelnd, zur vollen Ausbeutung der höchsten koloristischen Wirkungen auch in der monumentalen Malerei entschloss. In der dramatischen Gestaltung seiner Kompositionen wusste er sich freilich schon früher von der Bendemannschen Zaghaftigkeit zu befreien. Als die Stadt Crefeld eine Konkurrenz zur Ausschmückung ihres Rathhaus-

*) Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 348—368. Wir entnehmen diesem Aufsatze die biographischen Einzelnheiten, welche anscheinend auf Mittheilungen des Künstlers beruhen.

saales mit Gemälden aus der Geschichte der Stadt ausschrieb, betheiligte sich auch Janssen an dem Wettbewerb, hielt sich aber nicht an die Bedingungen des Preisausschreibens, sondern wählte die Motive zu seinen Skizzen aus der Geschichte Hermanns des Cheruskers. Gleichwohl gewann ihm die hinreissende Kraft seiner Schilderung den ersten Preis, und da ihm nicht die Ausführung übertragen werden konnte, wurde eine zweite Konkurrenz ausgeschrieben, in welcher die Wahl des Stoffes den Künstlern überlassen wurde. Janssen ging nun nach München, um seine Entwürfe, an denen er festhielt, nochmals durchzuarbeiten, und in der Voraussicht, dass er auch jetzt wieder als Sieger aus dem Wettbewerb hervorgehen werde, zeichnete er auch noch den Carton zu der Hermannsschlacht. Der deutsch-französische Krieg, welcher inzwischen ausgefochten wurde, gab seinen Kompositionen nicht nur einen erhöhten Schwung, sondern auch eine tiefere Bedeutung, und so übertrug man ihm die Ausführung der Gemälde, welche in den Jahren 1871—1873 in Wachsfarben erfolgte. Neben der Hermannsschlacht haben der Triumphzug des Germanicus mit Thusnelda und die Todtenfeier Hermanns die Motive zu den Hauptbildern geboten, zu denen sich noch einige kleinere gesellen. »Es ist ein Stück echt volksthümlicher Kunst, sagt Pecht, voll Kraft und Erhabenheit, dass uns die Brust beklommen und die Seele ausgeweitet, das Gemüth auf's Tiefste erschüttert wird, wenn wir das Walten der Nemesis an den Vaterlandsverräthern mit so unerbittlicher Gerechtigkeit vollzogen sehen.«

Während Janssen an diesen Bildern arbeitete, erhielt er den Auftrag, im unteren Saale der Börse zu Bremen in einer figurenreichen Komposition den »Beginn der Kolonisation der Ostseeprovinzen« darzustellen. Es gelang ihm, dem allgemein gehaltenen Stoff durch individuelle Züge geschichtliches Leben einzuflössen, ohne dass er die monumentale Wirkung darüber verlor; aber in der matten, zurückhaltenden Färbung steht das Gemälde noch zu sehr unter dem Einflusse der Bendemannschen Richtung welche Glanz und Reichthum des Kolorits nicht für vereinbar mit der Würde des monumentalen Stils hielt. Auch die Vorzüge einer kraftvollen, in die Tiefe gehenden Charakteristik der Köpfe, welche ein 1874 vollendetes, figurenreiches Oelgemälde, »Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach«, auszeichneten, kamen unter der Trockenheit der Farbe nicht zur vollen Geltung. Nachdem er noch an dem grossen geschichtlichen Friese in der Aula des Seminars zu Mörs den auf die neuere Zeit bezüglichen Theil ausgeführt hatte (vgl. Bd. II., S. 400), wurde ihm die Ausmalung des zweiten Corneliussaales in der neu erbauten Nationalgalerie zu Berlin übertragen, welcher zur Aufnahme der Cartons zu Cor-

nelius' Glyptothekfresken bestimmt war. In der Vorhalle der Glyptothek hatte Cornelius die Hauptmomente der Prometheussage dargestellt, und zwei Cartons zu diesen Darstellungen, Prometheus, dem Pallas Athene naht, und Epimetheus mit Pandora sollten ihren Platz in diesem Saale der Nationalgalerie finden. Da Prometheus das Schicksal des Künstlers versinnlicht, »der in seinem himmelanstrebenden Fluge dem Neide der Götter begegnet«, so knüpfte Janssen an diesen Gedanken an und spann aus der Prometheussage elf Kompositionen heraus, welche die Bogenfelder der Langwände, je sechs an der Zahl, und die Giebelfläche der einen Schmalwand zieren. Obwohl der Künstler sich damals bereits über die Nothwendigkeit einer gesteigerten Farbenwirkung für Zwecke der monumentalen Malerei völlig klar war, musste er sich den Wünschen des leitenden Architekten unterordnen, dessen Ideal eine möglichst gedämpfte Tonstimmung war. Gleichwohl gelang es ihm, durch den vollendeten Rhythmus der Komposition, durch keuschen Adel der Formengebung und die hohe Idealität der Auffassung für den Mangel an sinnlichem Glanz zu entschädigen. Was er hätte erreichen können, zeigen die Darstellungen der anderen Schmalwand, bei deren Ausführung in Wachsfarben der Künstler hinsichtlich des Maasses an farbiger Haltung seiner Neigung folgen durfte. An den schmalen Wandflächen über und zu beiden Seiten einer Nische erblickt man die Personifikationen der Ilias und der Odyssee mit ihren Helden und Heldinnen, welche zu dem Allsieger Eros, dem Bändiger der Elemente, emporschweben.

Mit weiser Mässigung hatte Janssen diesen Gestalten der Götter- und Heldensage nur so viel farbige Realität verliehen, als solche Gebilde dichterischer Phantasie vertragen können, ohne den Charakter des Uebermenschlichen einzubüssen. Welchen Reichthum an Kolorit er zu entfalten im Stande war, zeigte er in seiner nächsten grösseren Aufgabe, den 1882 vollendeten Wandgemälden im Rathhaussaale zu Erfurt, bei deren Ausführung er seine Anschauungen von Stil und Kolorit, Komposition und Charakteristik ungehindert kundgeben durfte und die deshalb von dem Umfang seiner Begabung und seines künstlerischen Vermögens eine klare Vorstellung geben. Die drei zur Bemalung ausersehenen Wände sind mit sechs grossen Gemälden und drei Thürbildern geschmückt, deren Vertheilung eine streng symmetrische ist. Je ein Thürbild befindet sich zwischen zwei grossen Gemälden, welche bedeutsame oder folgenreiche Momente aus der Geschichte Erfurts darstellen, während für die Schildereien über den Thüren ein symbolisch-allegorischer Inhalt gewählt worden ist, welcher den Geist dreier grosser Kulturepochen kennzeichnen soll, den mystisch-religiösen des Mittelalters, den humanistischen des

Reformationszeitalters und den politisch-demokratischen der anhebenden Neuzeit, welcher durch die Huldigung aller Stände vor dem preussischen Herrscherpaare, Friedrich Wilhelm III. und Luise, versinnlicht wird. Die Reihe der grossen Geschichtsbilder beginnt mit einer Erinnerung an die Einführung des Christenthums durch den hl. Bonifacius, welcher dargestellt ist, wie er auf dem Stumpfe einer dem Götzen Wage geweihten, von ihm gefällten Eiche das Kreuz aufrichtet und durch seine kühne, ungestraft gebliebene That das staunende Volk zur Anbetung zwingt. Das folgende Thürbild zeigt den Schutzpatron von Erfurt, den hl. Martinus von Tours, welcher, hoch zu Ross, die Kreuzesfahne in der Hand, mit dem Schwerte seinen Mantel theilt, um die Blösse eines Bettlers zu decken, und die Schutzheilige des thüringischen Landes, die hl. Elisabeth auf einem weissen Zelter, mit den aus der Verwandlung des Brotes hervorgegangenen Rosen in ihrem Schoosse. Im Mittelgrunde sieht man den Kinderkreuzzug und im Hintergrunde, einem unerreichbaren Phantome gleichend, die Moscheen und Minarets von Jerusalem, wodurch der romantisch-mystische Zug des Zeitalters der Kreuzzüge geistvoll gekennzeichnet wird. Auf dem zweiten Hauptbilde ist die Begegnung Friedrich Barbarossas mit Heinrich dem Löwen in der Peterskirche zu Erfurt im Jahre 1181 dargestellt, die Demüthigung des stolzen Welfen, welcher vor dem Kaiser im Büsserhemde knieend Abbitte thut. Hier erinnert die streng gegliederte Komposition an die Feierlichkeit romanischer Wandgemälde. Der Bilderschmuck der zweiten Saalwand beginnt mit der Schilderung der Zerstörung einer Raubritterburg durch Rudolf von Habsburg und die Erfurter Bürger. Während die einen mit dem Kaiser und den gefangenen Raubrittern jubelnd aus den Thoren der Feste herausziehen, sind andere schon beschäftigt, die Steine der Mauern zu brechen und Feuer an das Raubnest zu legen. Die kriegstüchtigen Bürger und die habsburgischen Dienstmänner boten dem Künstler Gelegenheit, die Kraft und die Mannigfaltigkeit seiner Charakterisirung an einer Fülle von prächtigen Gestalten zu erproben, bei welchen jede Spur ihrer Herkunft von modernen Modellfiguren getilgt ist. Ein hochentwickeltes Gefühl für geschichtliche Wahrheit ist ein Vorzug Janssens, der sich zuerst in diesen Rathhausbildern offenbarte. Wie E. v. Gebhardt, nur noch vielseitiger, weiss er die Menschen jeder geschichtlichen Epoche so leibhaftig und glaubwürdig darzustellen, dass auch nicht der geringste moderne oder theatralische Zug die überzeugende Wahrheit seiner historischen Kompositionen beeinträchtigt. Auf dem folgenden Thürbilde sollte die Erinnerung an die Glanzzeit der Erfurter Universität festgehalten werden. Die Personifikation derselben, eine hehre Frauengestalt mit einem aufgeschlagenen

Buche auf den Knieen, thront über der Thür, umschwebt von zwei Engeln, welche Schriftbänder mit dem Titel der bezeichneten, von Erfurt ausgegangenen Streitschrift »Epistolae virorum obscurorum« tragen. Um den Thron der Alma mater sind als Vertreter der vier Facultäten berühmte Lehrer der Hochschule, darunter Luther und Eobanus Hesse, gruppirt. War es hier dem Künstler nicht gelungen, die realistischen Erscheinungen der Universitätslehrer mit dem allegorischen Wesen über ihnen in lebendigen Zusammenhang zu bringen, so gab ihm dafür das nächste Hauptbild, eine stürmische Rathhaussitzung aus dem Jahre 1509, dem sogenannten »tollen Jahre«, den Anlass, einen Moment voll höchster dramatischer Erregung darzustellen. Wir sehen, wie ein über die Misswirthschaft des Rathes erbitterter Volkshaufe, der mit Gewalt in das Rathhaus eingedrungen ist und Verwüstung um sich her verbreitet, mit drohenden Geberden von den Rathsherren Rechenschaft fordert. Nur einer von ihnen hat den Muth, den Rasenden die Stirn zu bieten, während die anderen scheu zurückweichen oder sich ängstlich ducken. Doch wird der Muth des Einzelnen nicht lange dem Ansturm der Menge Stand halten. Das hat der Maler, um die Beschauer über den den geschichtlichen Ereignissen entsprechenden Verlauf dieses Ueberfalls nicht im Unklaren zu lassen, durch das Gebahren und die meisterhafte Charakteristik der wilden Gesellen deutlich gemacht, welche bereits das Geländer der zum Saale hinaufführenden Treppe zertrümmert haben und Keulen und Knittel gegen die Rathsherren erheben. Sowohl in dem Bilde der Begegnung Barbarossas mit dem Welfenherzog wie in dieser Sturmszene tritt Janssens Zusammenhang mit Rethel in voller Klarheit hervor. Dieselbe herbe Energie der Charakteristik, dieselbe Grösse der Auffassung, die gleiche Meisterschaft in der Abwägung der Massen und das gleiche Verständniss für die Anforderungen des monumentalen Stils, nur noch gehoben durch eine klare Einsicht in das hier nothwendige und anwendbare Maass von farbiger Wirkung. Janssens Wandgemälde im Rathhause zu Erfurt sind insofern von grosser Bedeutung für die Geschichte der neueren Malerei, als in ihnen zum ersten Male und noch dazu von einem Vertreter der gleichen Richtung oder doch einem Geistesverwandten der Beweis geliefert worden ist, dass die Strenge des Stils, welche zu den ersten Glaubensartikeln von Cornelius, Alfred Rethel, Schnorr und den ihrigen gehörte, sich sehr wohl mit dem berechtigten Verlangen der Neuzeit nach voller Gleichstellung von Zeichnung und Farbe, nach der grössten Ausbeutung koloristischer Wirkung auch für die monumentale Malerei vereinigen lässt, ohne dass der geistige Inhalt der künstlerischen Erfindung darunter Schaden leidet.

Die Bilder der dritten Saalwand schildern den Einzug des Kurfürsten von Mainz und die Erbhuldigung der Bürgerschaft im Jahre 1664, dann die schon erwähnte Huldigung der Stände vor dem preussischen Königspaare und zur Erinnerung an den Sturz der Franzosenherrschaft die Zerstörung eines zu Ehren Napoleons auf dem Anger zu Erfurt errichteten Obelisken durch empörtes Volk. Wie wenig auch der Verlauf der Erfurter Stadtgeschichte die Schaffenskraft eines Künstlers zu begeistern vermag, so hat es Janssen doch verstanden, jedem Motive den fruchtbarsten Moment abzugewinnen und dort, wo sich keine dramatische Bewegung aus der darzustellenden Szene entwickeln liess, wenigstens durch die Entfaltung eines glänzenden und reichen Kolorits zu wirken. Wie weit er inzwischen in der Ausbildung des letzteren gediehen war, suchte er bald nach Vollendung dieser Wandgemälde in einem kolossalen Oelbilde zu zeigen, welches »die Kindheit des Bacchus« (1882) darstellt. In dem lauschigen Winkel eines in üppigster Vegetation prangenden Haines sitzt der kleine Gott, in ausgelassener Fröhlichkeit mit den Füssen strampelnd, auf dem Schoosse einer robusten Nymphe, welche von drei Gefährtinnen und zahlreichen Kindergenien umgeben ist, während alte und junge Satyrn ihrem jugendlichen Gebieter durch lustige Bockssprünge zu gefallen suchen. Es war ein spezifisch Makartsches Thema, und bei dem Erscheinen des Bildes blieb es dem Künstler nicht erspart, dass man eine Parallele zwischen ihm und dem Maler ungebändigter Sinnenlust zog, die insofern zu Janssens Gunsten ausfiel, als in seiner Schöpfung der sinnliche Reiz, welchen die nackten Figuren der Nymphen und Bacchantinnen üben, durch ein vornehmes Stilgefühl geadelt wird, das in den Makartschen Kompositionen niemals anzutreffen ist. Auch in dem Reichthum und der Wärme des Kolorits bleibt Janssen nicht weit hinter Makart zurück, den er wiederum in der Reinheit und Richtigkeit der Zeichnung und in plastischer Wirkung der Modellirung weit übertrifft. Gleichwohl fehlt dem Werke Janssens der originale Zug. Die hohe Idealität, welche trotz seiner realistischen Ausdrucksweise den Grundzug seines Wesens bildet, vermag wohl der keuschen Körperschönheit der aus den Meeresfluthen emportauchenden Okeaniden gerecht zu werden; aber sie erniedrigt sich zu einem leeren Formenspiel, wenn sie sich mit dem Gefolge des Bacchus beschäftigt. Janssen scheint denn auch empfunden zu haben, dass dieses Gebiet seinem Wesen fremd ist, da er nicht wieder darauf zurückgegriffen und ausser einigen Bildnissen auch keine Oelbilder von Belang mehr gemalt hat. Auch boten sich ihm neue monumentale Aufgaben, welche seinem ernsten Geiste und seiner Neigung zu dramatischer Gestaltung geschichtlicher Stoffe völlig entsprachen. In

der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses malte er »die Schlacht bei Fehrbellin« (1884) mit dem grossen Kurfürsten als Mittelpunkt der stürmisch bewegten Komposition und die »Schlacht bei Torgau« (1888), denen sich noch eine Darstellung der »Schlacht bei Hohenfriedberg« anreihen wird, und zu gleicher Zeit beschäftigte ihn die Ausmalung der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie, an welcher Janssen seit 1877 als Lehrer wirkt. »Das Menschenleben als Gegenstand künstlerischer Phantasie« ist das Thema des malerischen Schmucks, welcher aus Deckenbildern und einem sich an den vier Wänden hinziehenden Friese besteht. Nach dem von Pecht mitgetheilten Programm, welches Janssen selbst erdacht hat, sollen die Schüler der Akademie durch den Inhalt der Kompositionen »sowohl auf das hingewiesen werden, was es Darstellbares giebt, als was der Künstler zur Darstellung braucht«. Letzteres ist dasjenige, was für Janssens eigenes Schaffen stets der Leitstern gewesen ist. Die Gemälde der Decke zeigen in der Mitte »die Schönheit, welche die Künste zur Erde herabführt«, links die Phantasie und rechts die Natur. Das Darstellbare ist das Menschenleben in allen seinen Stadien und Erscheinungsformen, also die reale Welt einerseits und der Ausblick auf die ewigen Dinge, das überirdische Reich des Glaubens und Hoffens andererseits. Letzteres wird an der Fensterwand durch die Auferstehung der Todten und das jüngste Gericht, das Leben der Seligen und die Anbetung des Herrn versinnlicht, während auf der ersten der drei anderen Wände die Jugend des Menschen, die Spiele der Kinder, Erziehung und Unterricht, auf der zweiten das Schaffen jugendlicher Menschenkraft in Ackerbau und Viehzucht, die Gründung des häuslichen Herdes, die Vertheidigung der Familie gegen wilde Thiere, die Betriebsamkeit des Handels und der Triumphzug eines siegreichen Kriegers und auf der dritten Wand die behagliche Ruhe des Alters und die Abberufung des Erdenwanderers durch den Tod ihre Darstellung gefunden haben.

So giebt sich auch in diesen Kompositionen die Universalität eines Künstlers zu erkennen, der allein unter den Gliedern der neueren Düsseldorfer Schule verstanden hat, nicht nur die Malerei grossen Stils, die monumentale Malerei zu beleben und lebenskräftig zu erhalten, sondern ihre Entwicklung auch um ein beträchtliches Stück vorwärts zu bringen. Die übrigen Geschichtsmaler der neueren Zeit bleiben entweder an Ursprünglichkeit der Begabung und an Ausdrucksfähigkeit im grossen Stile oder in Bezug auf den Umfang und die Vielseitigkeit ihres Könnens hinter ihm zurück. Am nächsten kommt ihm hinsichtlich des Ernstes der Auffassung und der Grösse des Stils Albert *Baur* (geb. 13. Juli 1835 zu Aachen), welcher sich seit 1854 auf der Düsseldorfer Akademie, zunächst

bei Karl Sohn und dann durch den Privatunterricht Joseph Kehrens ausbildete, dessen strenge Richtung und dessen düstere, bräunliche Färbung einen nachhaltigen Einfluss auf Baur ausübten. Nachdem dieser noch zwei Jahre lang auf der Münchener Akademie studirt, wo er sich besonders an M. von Schwind anschloss, ohne jedoch viel von dessen Eigenthümlichkeit anzunehmen, liess er sich 1861 in Düsseldorf nieder. Für die erste seiner grösseren Kompositionen wählte er der damals noch herrschenden Ueberlieferung gemäss einen Stoff aus der mittelalterlichen Geschichte, die »Ueberführung der Leiche Ottos III. über die Alpen nach Deutschland«, welche er, auch darin der Gewohnheit der Schule folgend, zuerst im Carton und dann in Oel ausführte. Es erging ihm dabei wie fast allen seinen Schulgenossen, mit Ausnahme etwa von Rethel und Janssen. Zu unverkennbarer Grösse der Auffassung gesellte sich ein theatralischer Zug, der sich daraus erklärt, dass die in der alten Richtung weiterarbeitenden Geschichtsmaler, nachdem sie eingesehen haben, dass die Gestalten des Mittelalters unserem modernen, von der Herrschaft romantischer Anschauungen befreiten Empfinden fremd geworden sind, dieses kühle Verhalten der Gegenwart durch ein gesteigertes Pathos zu bezwingen suchen, wodurch sie jedoch nur noch mehr von der modernen Gefühlsweise abirren. Bei Baur kam noch eine individuelle Kälte seines künstlerischen Wesens hinzu, welche ihm besonders da grosse Hindernisse bereitet, wo es sich um Schilderung eines dramatisch erregten Moments handelt, wie z. B. in dem figurenreichen Bilde »Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar« (1874, städtische Galerie zu Barmen). Dagegen kam ihm diese kühle gemessene Art seiner Auffassung bei einer Reihe von Gemälden sehr zu Statten, welche er der frühesten Geschichte des Christenthums, besonders den Zeiten der Märtyrer, entnahm. Im Gegensatze zu Gabriel Max suchte er nicht durch grauenvolle Schilderungen auf die Nerven der Beschauer zu wirken, liess sich auch nicht auf das ungehörige Hineinziehen moderner Empfindsamkeit ein, sondern er legte das Hauptgewicht auf Ernst und Wahrheit der Empfindung und auf geschichtliche Treue, die er bisweilen zu archäologischer Genauigkeit in der Behandlung der Einzelnheiten ausdehnte. Die »christlichen Märtyrer«, welche von ihren Angehörigen aus der Arena getragen werden (1870, in der Kunsthalle zu Düsseldorf), »Paulus predigt zum ersten Male in Rom vor den Vorstehern der römischen Judengemeinde« (1876), »die Versiegelung des Grabes Christi« (1879) und die »Tochter des Märtyrers« (1886), welche am Grabe ihres Vaters in den Katakomben den eindringenden römischen Schergen furchtlos entgegentritt, sind die Hauptwerke, welche Baur diesem Stoffkreise entnahm. In ihnen machte er sich auch

mehr und mehr von der schweren, trüben Färbung seiner mittelalterlichen Geschichtsbilder frei, und gelegentlich fand er auch, wie z. B. in dem jungen römischen Poeten (1880), welcher, seine Verse an den Fingern skandirend, auf einer Bank vor einer Mauer sitzt, von deren Höhe junge Mädchen Blumen auf den in tiefes Sinnen Verlorenen herabwerfen, lichte, freundliche Töne bei emailartigem Farbenvortrag. Auch der monumentalen Malerei ist Baur nicht fremd geblieben. Als Sieger aus einer Konkurrenz hervorgegangen, hatte er schon in den Jahren 1865 und 1866 eine etwa zwölf Meter lange Darstellung des Jüngsten Gerichts an einer Wand des Schwurgerichtssaales zu Elberfeld in matten Oelfarben ausgeführt, und seit dem Anfang der achtziger Jahre arbeitet er an einem grossen Cyklus von Wandbildern für das Textilmuseum der kgl. Webeschule in Crefeld, in welchen die Entwicklung der Seidenindustrie in Europa geschildert werden soll. Der Stoff, welcher keine Entfaltung dramatischer Kraft erfordert, entspricht ganz der Eigenart Baurs, und in dem ersten, 1887 vollendeten Theile des Cyklus, welcher in seinem grossen Mittelbilde die Ueberreichung der ersten, aus China mitgebrachten Seidenraupeneier durch byzantinische Mönche an Kaiser Justinian darstellt, während in den Seitenfeldern allegorische Figuren mit dem Auffinden, Abwickeln und dem Be- und Verarbeiten des Coconfadens beschäftigt sind, zeigten sich die Vorzüge des Künstlers, sein Gefühl für Grösse der Auffassung und sein Geschick in feierlicher Repräsentation, von ihrer besten Seite. Nur ist die Komposition des Mittelbildes wegen der Ueberfülle der Figuren nicht übersichtlich genug. — Im Jahre 1872 folgte Baur einem Rufe als Professor an die Kunstschule zu Weimar, kehrte aber schon 1876 nach Düsseldorf zurück.

Gleich Janssen aus der Schule Bendemanns hervorgegangen ist Wilhelm *Beckmann* (geb. 1852 zu Düsseldorf), welcher seine Studien von 1869 bis 1872 auf der Akademie seiner Vaterstadt machte und 1874 unter der Leitung Bendemanns sein erstes grösseres Bild »Hussiten nehmen vor der Schlacht das Abendmahl« zu Stande brachte. Ein bei weitem weniger scharf ausgeprägtes Talent und eine fügsamere Natur als Janssen, schloss er sich enger an die Eigenart des Meisters an. Bisweilen erinnert er geradezu an die ältere Düsseldorfer Romantik, wie z. B. in der »Auffindung der Leiche Kaiser Friedrichs I. Barbarossa im Calycadnus« (1886), welche in der Flauheit und Süsslichkeit des Kolorits und der Leblosigkeit der Darstellung ungefähr auf dem Niveau der romantisch-empfindsamen Geschichtsbilder von H. Mücke, Stilke und Plüddemann steht. Gelegentlich schlug er auch kräftigere, mehr realistische Töne an, welche figurenreichen Kompositionen wie der »Uebergabe der Veste Rosenberg

im Hussitenkrieg« (1880) und »Luther nach seiner Rede auf dem Reichstage zu Worms« ein grösseres Maass von Leben und Wahrheit geben. Aber auf letzterem Bilde vermochte er wieder die Hauptfigur nicht so machtvoll zu gestalten, dass sie gleichgiltige Personen des Vordergrundes überragt und zu einer ihrer geistigen Bedeutung entsprechenden Geltung gelangt. Ebenso ungleichartig in seinen Geschichtsbildern ist Fritz *Neuhaus* (geb. 1852 zu Elberfeld), welcher in seinem Bildungsgange — er ist ein Schüler von E. v. Gebhardt und W. Sohn — völlig der modernen Schule angehört. Nachdem er 1878 zuerst mit einer geistreich charakterisirten und flott gemalten Maskenszene »Aschermittwoch« in die Oeffentlichkeit getreten, wandte er sich im folgenden Jahre mit einer dramatischen Szene aus den Bauernkriegen, »der Graf Helffenstein wird von den aufrührerischen Bauern durch die Spiesse gejagt, während seine Gattin vergeblich um sein Leben fleht«, dem historischen Genre zu, ohne dass es ihm jedoch gelang, über die Aeusserlichkeiten hinweg in die Tiefe zu dringen. Der Stoff gab ihm nicht so sehr die Veranlassung, ein erschütterndes Ereigniss mit tragisch-dramatischer Kraft zu veranschaulichen als vielmehr eine Reihe grotesker, phantastisch gekleideter Gestalten vorzuführen, welche er mit allen Reizen seiner sehr farbig gestimmten Palette ausschmückte. Auch in den folgenden Jahren war seine Thätigkeit zwischen dem Genre und dem Geschichtsbilde getheilt, ohne dass sich eine entschiedene Begabung für das eine oder andere kund that. Wie sich jedoch aus einer umfang- und figurenreichen Komposition, »der grosse Kurfürst im Haag«, welcher, in schlechte Gesellschaft gelockt, entrüstet von der glänzenden Tafel aufspringt, um sich zu entfernen (1886), erkennen liess, ist das Bestreben des Künstlers mehr auf Entfaltung koloristischen Aufwands als auf die ernste Vertiefung gerichtet, welche das Geschichtsbild grossen Stils erfordert. — Bei E. v. Gebhardt und Wilhelm Sohn hat auch der 1855 in Magdeburg geborene Geschichtsmaler Hugo *Vogel* seine Ausbildung erhalten. Nachdem er in der Art und unter der Leitung des ersteren einige Studienköpfe, mehrere Portraits und die Bilder »Frühlingsabend in einer altdeutschen Stadt« und »Altdeutsche Hausfrau« gemalt hatte, trat er 1883 mit einem figurenreichen Geschichtsbilde, »Luther predigt während seiner Gefangenschaft auf der Wartburg aus seiner Bibelübersetzung« (jetzt in der Kunsthalle zu Hamburg), auf, in welchem er ein Compromiss zwischen der in die Tiefe dringenden Charakteristik E. v. Gebhardts und dem warmen, kräftigen Kolorit W. Sohns versuchte. Aber dieses Ausdrucksmittel entsprach nicht seinem künstlerischen Temperament. Schon in seinem nächsten Bilde, »Der grosse Kurfürst empfängt französische Refugiés in Potsdam am 10. November 1685«, einem im Auf-

trage der Verbindung für historische Kunst ausgeführten Jubiläumsgemälde, schlug er eine kühlere Tonart an, welche hier zwar durch die graue Luftstimmung des Spätherbsttages — der Empfang geht im Freien vor dem Portale eines Schlosses vor sich — begründet war, die aber auch für die späteren Schöpfungen des Künstlers, das grosse Geschichtsbild »Ernst der Bekenner, Herzog von Braunschweig und Lüneburg, empfängt zum ersten Male das Abendmahl unter beiderlei Gestalt 1530« (1887, im Besitz des Provinzialmuseums zu Hannover) und das Genrebild »Junger Geistlicher bei der Arbeit« (1888), so bestimmend blieb, dass nur eine absichtliche Aenderung der Ausdrucksweise, vielleicht unter dem Einflusse der französischen Malerei in freier Luft, diesen Umschwung herbeigeführt haben kann. Freilich trat durch die kühle Art der Darstellung auch das Maass der dem Künstler eigenen Begabung klar zu Tage. Auch Vogel unterscheidet sich von den Geschichtsmalern der älteren Richtung nur durch einen höheren Grad von technischem Raffinement, welches namentlich in der Wiedergabe der Stoffe seinen Triumph sucht, und durch eine grössere Sicherheit in der Anordnung der Massen. Die Komposition seiner beiden grossen Geschichtsbilder ist klar und verständlich, seine Charakteristik natürlich, aber nicht tief. Er reicht bei weitem nicht an die Lebensfülle Janssens heran, und deshalb kommen seine historischen Gemälde nicht über den Eindruck gut gestellter und geschmackvoll arrangirter lebender Bilder hinaus. Wo er selbst geringere Ansprüche erhebt, wie z. B. in dem Genrebilde des »jungen Geistlichen«, welcher in einem durch das voll hineinfluthende kalte Frühlingslicht erhellten Gemache an einem Kirchenbauplane arbeitet, fesselt er durch die feine Abstufung der Töne bei kühler Grundstimmung. — Die Brüder Ernst *Roeber* (geb. 1849 zu Elberfeld) und Fritz *Roeber* (geb. 1851), beide Schüler von Bendemann, haben sich vorzugsweise auf dem Gebiete der historischen und dekorativen Malerei bewegt, zuerst unter der Leitung ihres Meisters in der Ausmalung einiger Säle der Berliner Nationalgalerie, welche durchaus von der zahmen, süsslichen Formen- und Farbengebung Bendemanns beherrscht war und die deshalb einen wenig erfreulichen Eindruck macht, später zumeist in dekorativen Malereien für Festbauten und Gelegenheitszwecke. Erst in jüngster Zeit sind sie vor grosse Aufgaben gestellt worden (Ausmalung des Treppenhauses der Kunsthalle in Düsseldorf, Schlachtenbilder in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses), deren Lösung sie zur Zeit, wo wir diese Schilderung zum Abschluss bringen, noch beschäftigt.

Ein Zweig der Geschichtsmalerei, das Kriegs- und Schlachtenbild, hat sich in Düsseldorf zu einer ebenso reichen Blüthe entfaltet wie in

dem Centrum des preussischen Militarismus, in Berlin. Was Menzel nach einer bestimmten Richtung, in der Verherrlichung Friedrichs des Grossen und seiner Helden, zunächst für Berlin gewesen, das hat Wilhelm *Camphausen*, dessen Hauptwerke eine nicht geringere Volksthümlichkeit errangen, für Düsseldorf gethan. Während aber Menzels Auftreten einen Bruch mit der Ueberlieferung bezeichnete und deshalb in der Berliner Schule lange Zeit vereinzelt blieb, wurzeln die Anfänge Camphausens in der Romantik, von welcher er sich in allmähliger Entwicklung bis zu einer völlig realistischen Darstellungskunst emporgearbeitet hat. Am 8. Februar 1818 zu Düsseldorf geboren, hatte er das Glück, in seiner Jugend mit Alfred Rethel in Berührung zu kommen, welcher ihm Zeichenunterricht ertheilte und dabei wohl auch den Sinn des Knaben für die lebendige Erfassung und dramatische Wiedergabe des Lebens geweckt haben mag. Seit 1834 bildete er sich auf der Akademie, wie alle seine Kunstgenossen vornehmlich bei Sohn und Schadow, und als er nach vierjährigem Studium seiner Militärpflicht bei den Husaren genügte, entschied sich für ihn die Wahl der Gattung der Malerei, in welcher er sich fortan bethätigen wollte. Aus eigener Erfahrung lernte er Ross und Reiter kennen, und bald erreichte er eine solche Virtuosität in der Darstellung des ersteren, dass er Aufnahme in der Meisterklasse der Akademie fand.*) Gleich in seinen ersten Bildern, der »Retirade österreichischer Kürassiere« (1839), »Tilly auf der Flucht bei Breitenfeld« (1841), »Prinz Eugen bei Belgrad« (1842) und drei Kompositionen zu dem Volksliede »Morgenroth«, zeigte sich eine entschiedene Begabung für dramatisch bewegte Schilderung und Lebendigkeit der Komposition. Im Uebrigen war er aber noch ganz in den Anschauungen der Romantik befangen, mit deren Hauptvertreter in Düsseldorf, Karl Immermann, er persönlichen Verkehr pflegte. Nachdem er eine Studienreise durch Holland, Belgien und Oberitalien gemacht und die Kunstleistungen der Hauptstädte Deutschlands kennen gelernt hatte, suchte er, in die Vaterstadt zurückgekehrt, in einem grossen Geschichtsbilde, »Gottfried von Bouillon in der Schlacht bei Askalon« (1845), die Eindrücke zu verwerthen, welche er durch die monumentale Malerei in München empfangen hatte. Aber die Malerei grossen Stils entsprach nicht seinem Talente, welches trotz der Herrschaft der Romantik nach sorgsamer Durchbildung der Details, nach peinlicher Wiedergabe der Einzelheiten und nach voller koloristischer Wirkung strebte und sich mehr in der intimen Ausmalung der Episode als in dem Aufgebot und der Be-

*) Vgl. die Biographie Camphausens im Katalog der Ausstellung seiner Werke in der Berliner Nationalgalerie (Berlin 1885), welcher die obigen Daten zum Theil entnommen sind.

wältigung grosser Massen gefiel. Bald fand er auch in den Kämpfen der Puritaner mit den Soldaten Karls I. und in den Ereignissen des dreissigjährigen Krieges ein ihm zusagendes Stoffgebiet, in welchem er sich sieben Jahre lang fast ausschliesslich bewegte. »Cromwellsche Reiter, den herannahenden Feind beobachtend« (1846, in der Berliner Nationalgalerie), »Graf Heinrich zu Solms in der Schlacht bei Neerwinden« (1846), »Puritaner, gefangene Kavaliere transportirend« (1847), »Szene auf einem von Cromwellschen Soldaten erstürmten Schlosshofe« (1848), »Karl II. auf der Flucht aus der Schlacht bei Worcester« (1849), »Karl I. in der Schlacht bei Naseby« (1851), »Gustav Adolfs Dankgebet nach dem Siege bei Breitenfeld« (1851) und »Puritaner auf der Morgenandacht« (1852) sind die Hauptbilder dieser Reihe, welche noch ganz von dem Geiste der Romantik erfüllt sind. Obwohl in Camphausen das Streben nach Realität der Darstellung stetig zunahm, behielten seine Bilder doch ein hohles, theatralisches Wesen, welchem weder tiefe Begeisterung noch warme Empfindung, noch überhaupt innere Antheilnahme zu Grunde lagen. Für das rein Aeusserliche dieser Art von Geschichtsmalerei ist bezeichnend, was Knille nach seinen Düsseldorfer Erinnerungen mit direkter Beziehung auf Camphausen in seinen »Grübeleien eines Malers über seine Kunst« erzählt: »E. Leutze hatte sich in Düsseldorf mächtige rindslederne Reiterstiefel bauen lassen und in diese einen Puritaner gesteckt, welcher auf dem Altare ein Madonnenbild zerschmetterte. Das Bild erregte ums Jahr 46 Aufsehen, sowohl durch seine breite Technik überhaupt, als durch den »Muth der Stiefel« insbesondere und gab den Anstoss zur blühenden Puritanermalerei jener Zeit (Camphausen u. A.). Die rheinische Künstlerschaft verfügte damals nur über einen ärmlichen Kostümvorrath und die Leutzeschen Stiefel, von Atelier zu Atelier verliehen, dienten den englischen Fanatikern jahrelang als Bekleidungsbasis, auch nachdem dieselben, was später geschah, in »Dreissigjährige Krieger« umgewandelt waren. Besonders liebevolle Verwendung fanden zu gleicher Zeit auch Lessings schöne Radschlossbüchsen; diese mussten ebenfalls den Krystallisationspunkt für manches historische Genrebild abgeben.«

Ueber dieses romantisch angehauchte Spiel mit leeren Kostümfiguren kam Camphausen erst hinaus, als er für seine Kunst einen nationalen Inhalt fand, indem er sich der Darstellung der Helden und Ereignisse aus der Zeit Friedrichs des Grossen und der Befreiungskriege zuwandte. Vor der Begeisterung für diese Helden zerfloss der Nebel romantischer Verschwommenheit und Empfindsamkeit, welcher bis dahin seinen Bildern einen weichlichen Charakter gegeben hatte, und das Markige des preussischen Wesens, welches er fortan zum Gegenstande seiner

Darstellungen machte, kam auch in der Kraft der Auffassung und der koloristischen Behandlung zum Durchbruch. Es ist bezeichnend für Camphausens Gesinnung, dass dieser Umschwung in seiner Kunst sich etwa gegen die Mitte der fünfziger Jahre, also zu einer Zeit vollzog, wo nur wenige starke Geister an der Ueberzeugung festhielten, dass das Heil für Deutschland aus der straffen Disciplin und dem schroffen Militarismus des preussischen Staates erwachsen würde. Gleich seinem Kunst- und Gesinnungsgenossen Adolf Menzel war Camphausen unablässig bemüht, durch eine Reihe von Heldenbildern und kriegerischen Schilderungen, für welche er sehr bald einen volksthümlichen Ton fand, jene Ueberzeugung in die weitesten Kreise des Volkes zu tragen und zu befestigen. Eine Spezialität dieser Darstellungen waren die Reiterbildnisse ausgezeichneter Fürsten und Feldherren, die er zumeist auf dem Hintergrunde einer noch tobenden oder eben zur Entscheidung gebrachten Schlacht vorführte. Anfangs in kleinem Maassstabe gehalten, wuchsen diese Reiterbildnisse, von denen aus der früheren Zeit Seydlitz, Zieten, Schwerin, Prinz Heinrich, Fürst Leopold von Dessau, Blücher und Gneisenau (1859) hervorzuheben sind, in dem Grade an Umfang, als der Gang der Geschichte die Bedeutung der Helden mehr und mehr in den Vordergrund rückte. Die Reihe gipfelt in den kolossalen Reiterbildern des grossen Kurfürsten, Friedrich Wilhelms I., Friedrichs des Grossen und Kaiser Wilhelms I., welche im Stile der monumentalen Malerei gehalten sind und ihren Platz im königlichen Schlosse zu Berlin gefunden haben. Im Anfang der siebenziger Jahre schuf Camphausen als Seitenstücke zu jenen Helden des siebenjährigen Krieges die ähnlich komponirten Reiterportraits des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und des Prinzen Friedrich Karl, Bismarcks und Moltkes und der Generale von Goeben und von Werder. Diese Bildnisse haben durch Lithographieen von Süssnapp, Bournye, Engelbach u. a. eine weite Verbreitung gefunden. Ohne sich auf psychologische Vertiefung in der Charakteristik der dargestellten Personen einzulassen, gab Camphausen das Aeussere ihrer Erscheinung schlicht und treu, ohne einen theatralischen Zug, wieder und kam durch eine solche Auffassung dem einfachen Empfinden des Volkes entgegen. Auch in seinen figurenreichen Schlachtenbildern und Kriegsepisoden ist er ein schlichter Chronist, ein Erzähler, der von Jedermann verstanden wird. Weit entfernt, sich um die Lösung koloristischer Probleme zu kümmern, benutzte er die Wirkung der Lokalfarben nur als Mittel, die Lebendigkeit seiner Schilderung zu erhöhen. In den Einzelnheiten der Charakteristik war er nicht so geistreich und scharf wie Menzel. Doch gelang es ihm, wenigstens in einigen Bildern aus der Zeit und Ge-

schichte Friedrichs des Grossen, wie »Friedrich II. und das Dragonerregiment Baireuth bei Hohenfriedberg«, »Parade vor Friedrich II. bei Potsdam« (1863) und »Friedrich II. am Sarge Schwerins«, von dem grossen Könige und seinen Soldaten Abbilder zu schaffen, welche, als Ganzes genommen, von nicht geringerer schlagender und typischer Wahrheit sind, als die Schöpfungen Menzels, deren Stoffe derselben Zeit entnommen sind. Aus dieser ersten Periode der volksthümlichen Schilderei Camphausens, deren Wirkung damals und später hauptsächlich auch dadurch erzielt wurde, dass der Künstler in der Wahl dankbarer, in patriotischen Herzen zündender Motive äusserst glücklich war, sind noch der »Choral preussischer Grenadiere nach der Schlacht bei Leuthen«, »Blüchers Rheinübergang bei Caub« (1860) und »Blüchers Begegnung mit Wellington bei Belle-Alliance« (1862) hervorzuheben.

Ein neuer Stoffkreis eröffnete sich ihm durch den dänischen Krieg von 1864, welchen er im Gefolge des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern mitmachte und der ihm nicht nur die Motive zu drei figurenreichen Gemälden, »Erstürmung der Düppeler Schanze Nr. 2«, »Düppel nach dem Sturm« (Begegnung des Kronprinzen mit dem Prinzen Friedrich Karl, in der Berliner Nationalgalerie) und »Uebergang nach Alsen«, sondern auch den Anlass bot, seine schriftstellerische Begabung in einem Buche »Der Maler auf dem Kriegsfeld« (Leipzig 1865) zu erproben, welches er auch mit Illustrationen versah. Während er noch an jenen Bildern arbeitete, welche das Gesehene ohne Pathos und Prahlerei wiedergeben und deshalb besonders den Beifall der betheiligten hohen Personen fanden, kam der deutsch-österreichische Krieg zum Ausbruch, welcher den Künstler abermals in das Feld führte. Im Hauptquartier des Kronprinzen war er Augenzeuge interessanter Kriegsszenen und bedeutsamer Momente, welche er in Bildern wie »die Eroberung einer österreichischen Standarte durch das schlesische Dragonerregiment Nr. 8 bei Nachod« (1869), »die Begegnung des Kronprinzen mit dem Prinzen Friedrich Karl auf der Höhe von Chlum« und »König Wilhelm bei Königgrätz dem Kronprinzen den Orden pour le mérite verleihend« festhielt. Dem deutsch-französischen Kriege von 1870/71 wohnte er nicht bei; doch stellte er auch aus diesem, freilich mehr in der Art des Illustrators, zwei denkwürdige Momente, »die Begegnung des Grafen Bismarck mit Napoleon III.« und »die Fahrt Napoleons zu König Wilhelm nach der Schlacht bei Sedan«, dar. In seiner letzten grösseren Schöpfung aus diesem Stoffkreise, dem »Einzug der siegreichen Truppen in die Reichshauptstadt« (1875), that die Flauheit und Buntheit der Färbung der Wirkung des dargestellten Moments einigen Abbruch, und unter einer gleichen Schwäche

des Kolorits leidet auch das im Uebrigen auf gründlichen Studien beruhende Wandgemälde »die Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. in Breslau«, welches Camphausen 1882 in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses in Wachsfarben ausführte. Der Schwerpunkt der Begabung Camphausens lag überhaupt nicht in der monumentalen Richtung, welche eine ernste Auffassung, eine feierliche Stimmung verlangt, sondern mehr nach der Seite der Illustration, wie er denn auch eine grosse Zahl von Zeichnungen für den Steindruck und den Holzschnitt angefertigt hat, in welchen sich sein Entwicklungsgang, wie in seinen Gemälden, spiegelt. Er hat Immermanns »Tristan und Isolde« und Uhlands Gedichte illustrirt, er hat auch in Zeichnungen die Helden des siebenjährigen und des Befreiungskrieges und ihre Thaten verherrlicht und daneben humoristische Illustrationen für die Düsseldorfer Monatshefte u. s. w. geliefert. Nicht minder gewandt als mit dem Zeichenstift wusste er sich in Wort und Schrift zu bewegen, wozu ihm besonders seine rege Theilnahme an dem Düsseldorfer Künstlerverein »Malkasten«, dessen Vorsitzender er lange Zeit war, Veranlassung gab. Diesem Verein setzte er auch ein Denkmal in der von ihm verfassten und illustrirten »Chronica de rebus Malcastaniensibus«. Er starb am 18. Juni 1885.

Ein verwandtes, nur weniger produktives Talent ist der unter dem Einflusse Camphausens ausgebildete Emil *Hünten*, welcher, am 19. Januar 1827 als Sohn deutscher Eltern zu Paris geboren, dort seine ersten Studien bei H. Flandrin machte und 1849 nach Antwerpen ging, wo er in den Ateliers von Wappers und Dyckmans arbeitete. Aber erst in Düsseldorf, wohin er 1851 ging und wo er sich an Camphausen anschloss, gerieth er durch dessen Beispiel in das richtige Fahrwasser. Noch früher als jener begann er mit der Behandlung kriegerischer Motive aus der preussischen und deutschen Geschichte. Schon sein erstes grösseres Bild stellte »preussische Kürassiere aus dem siebenjährigen Kriege, zum Angriffe über eine Brücke sprengend« (1852) dar, und diesem Kriege entlehnte er auch die Stoffe zu seinen folgenden Bildern (Schlacht bei Zorndorf, Patrouille von Seydlitzschen Kürassieren u. a. m.). Einen tieferen Inhalt und demgemäss auch eine stärkere Wirkung gewannen seine Darstellungen aber erst mit dem Beginn der Kriege, welche die nationale Wiedergeburt Deutschlands herbeiführten. Er legte dabei den Schwerpunkt auf die Heraushebung der Episode, und selbst wenn er bei der Schilderung eines Schlachtmoments seinen Gesichtskreis und danach den Umfang des betreffenden Bildes etwas weiter ausdehnte, gab er dem Episodischen innerhalb der Gesammtaktion seine individuelle Bedeutung. Seine hervorragendsten Bilder aus dem Feldzuge gegen Dänemark sind

neben einer Portraitgruppe »General von Nostiz bei Oeversee« zwei Darstellungen des Sturms auf die Düppeler Schanzen Nr. 4 und 6. Der Krieg gegen Oesterreich, an welchem er gleichfalls als Augenzeuge Theil nahm, bot ihm u. a. die Motive zu den Bildern »Recognoscirungsritt des Majors von Ungar bei Sadowa« und »Auf den Baum geht's los!« (der Kronprinz bestimmt den Angriff der zweiten Armee bei Königgrätz). Doch ging es ihm mit der malerischen Ausbeutung des österreichischen Krieges wie seinen übrigen Kunstgenossen. Er musste davon ablassen, da über den Ereignissen des deutsch-französischen Krieges und der Wendung der deutschen Politik die Erinnerung an die blutige Auseinandersetzung mit Oesterreich in den Hintergrund trat und der Künstler in der Schilderung von Episoden und Heldenthaten der Einzelnen aus dem grossen nationalen Kriege vollauf Beschäftigung fand. Seine Begabung für die lebendige, geschichtlich-treue Gestaltung des einzelnen Moments kam besonders den Wünschen von persönlich Betheiligten, von Fürsten und Städten entgegen, welche für sich Erinnerungstafeln haben oder die Thaten einzelner Truppenkörper ehren wollten, und so entstand eine lange Reihe von Gefechtsszenen, von denen wir als die figuren- und umfangreichsten nur »die grossherzoglich hessische Division bei St. Privat«, den »Angriff der französischen Kürassier-Division Bonnemain auf Elsasshausen in der Schlacht bei Wörth« (in der Berliner Nationalgalerie) und »die Bremer bei Loigny am 2. Dezember 1870« (im Besitze der Stadt Bremen) hervorheben. Diese Bilder sind zugleich durch Kraft und Tiefe des Kolorits vor der Mehrzahl seiner übrigen ausgezeichnet. Sie erinnern noch zumeist an seine Antwerpener Studien. In zwei Paradebildern, der »Kaiserparade bei Euskirchen im September 1877« und der »Kaiserparade bei Lommersum 1884«, musste er jedoch die Harmonie des Tons der Wahrheit opfern und die grelle Buntheit der Uniformen ohne Milderung dem vollen Lichte der Septembersonne preisgeben. Aber diese Wahrheitsliebe, welche die künstlerischen Interessen hintenansetzt, macht, im Verein mit genauer Kenntniss aller militärischen Einzelnheiten, die Arbeiten Hüntens seinen Auftraggebern besonders werthvoll. Nachträglich fand er übrigens noch Gelegenheit, seine im österreichischen Kriege gesammelten Studien zu verwerthen, indem er den Auftrag erhielt, die »Schlacht bei Königgrätz« in einem Wandgemälde der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses zu verewigen.

Eine Episode aus der Schlacht bei Königgrätz, der »Beginn der Verfolgung durch die Kavallerie«, welche an dem obersten Kriegsherrn jubelnd vorüberstürmt (in der Berliner Nationalgalerie), ist auch das Hauptbild eines dritten Kriegsmalers der Düsseldorfer Schule, Christian

Sell (1831—1883), welcher sich bei Th. Hildebrandt und Schadow gebildet und anfangs zumeist Szenen aus dem dreissigjährigen Kriege gemalt hatte, bis auch ihm die Feldzüge von 1864, 1866 und 1870/71 ein Gebiet erschlossen, auf welchem sich die Lebendigkeit seiner Darstellung und die Schärfe seiner Beobachtung besser bewähren konnten. Ihm wie allen diesen am Gegenständlichen haftenden Malern fehlte es an poetischer Kraft und Fülle der Phantasie, um die Gestalten der Vergangenheit mit wirklichem Leben zu durchdringen, und daraus erklärt es sich, dass ihre Genrebilder aus früheren Perioden der Geschichte theatralisch im ungünstigen Sinne des Wortes sind, während die Darstellungen des unmittelbar von ihnen Beobachteten von dem Pulsschlage frischesten Lebens durchzuckt sind. Noch mehr als das Talent Hüntens war dasjenige Sells auf die militärische Episode zugespitzt. Jener figurenreiche Moment aus der Schlacht bei Königgrätz und die Schilderung einer anderen, bedeutsamen Szene aus derselben Schlacht stehen unter seinen Werken vereinzelt da. Die Mehrzahl besteht aus Darstellungen von Einzelgefechten und aus kleinen, mit äusserster Feinheit durchgeführten Kabinetsstücken, welche Vorposten, Feldwachen, Reiterpiketts, Gefangenentransporte, Patrouillenritte, Marketender u. dgl. m., oft mit humoristischer Färbung, wiedergeben. Es liegt in der Natur solcher episodischen Schilderungen, dass sie nicht über den Werth von Illustrationen hinauskommen, wenn sie nicht durch grosse koloristische Vorzüge in ihrer Wirkung unterstützt werden. Im Kolorit lag aber Sells Stärke nicht; doch hat die grelle Buntheit seiner Färbung die Lebendigkeit seiner kleinen Kriegsbilder wegen der weisen Beschränkung auf einen geringen Raum eher gefördert als beeinträchtigt. — Mit den Schwierigkeiten der malerischen Technik hatte auch Adolf *Northen* (1828—1876), gleichfalls ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, zu kämpfen, welcher nach Beendigung seiner Studien zu Anfang der fünfziger Jahre vorzugsweise Szenen aus den napoleonischen Kriegen malte, unter denen »Napoleons Rückzug aus Russland« und »die Schlacht bei Waterloo« die tiefste Wirkung erzielten. Seine weitere Thätigkeit knüpfte sich gleich derjenigen Hüntens und Sells an die kriegerischen Vorgänge, welche er miterlebte. »Das Gefecht bei Oeversee«, die »preussische Garde bei Königgrätz«, eine Episode aus der Schlacht bei Gravelotte, ein »Transport französischer Gefangener« und der »Angriff des 16. Ulanenregiments auf ein Carré bei Vionville« sind die hervorragendsten seiner späteren Schöpfungen, an denen man wenigstens Lebendigkeit der Darstellung und Feinheit der Charakteristik rühmen durfte. — Den Kriegen Napoleons I. entnahm auch Arthur *Nikutowski* (1830 bis 1888) aus Salwarschienen bei Königsberg, welcher sich zuerst auf der

Akademie der letzteren Stadt und dann bei Lessing in Düsseldorf und Karlsruhe gebildet hatte, die Motive zu seinen ersten Bildern. Der »Uebergang über die Beresina« (1858, in der Kunsthalle zu Karlsruhe) und das »Ende der Schlacht bei Leipzig« (1863) begründeten seinen Ruf. Doch wurde er in weiteren Kreisen mehr durch seine Episoden aus dem letzten polnischen Aufstand bekannt, in deren Darstellungen er ein gewisses empfindsames Element hineinlegte, das keinen Zweifel darüber aufkommen liess, auf wessen Seite sich seine Sympathieen neigten. Das wirkungsvollste dieser Bilder war das »Begräbniss eines polnischen Freiheitskämpfers«, auf welchem die Figuren mit der Landschaft zu jenem stimmungsvollen, feierlichen Ernste zusammenklangen, der ähnliche Kompositionen Lessings auszeichnet. Auf zwei Bildern, deren Motive Nikutowski den Kriegen von 1866 und 1870/71 entnommen hatte, der »Heimkehr der Krieger« und dem »Abschied des Landwehroffiziers« von Weib und Kind, kehrte er ebenfalls die gemüthvolle Seite hervor. Ein figurenreicher »Dorfbrand im Winter« und eine Szene vor einem Bahnhofe (1887) waren die namhaftesten Arbeiten seiner letzten Zeit, während welcher er auch als Lehrer der Perspektive an der Kunstakademie zu Düsseldorf thätig war.

In dem Grade, als das koloristische Können sich immer reicher ausbildete und die Virtuosität der rein malerischen Darstellung in den Vordergrund trat, verblassten die in der Farbe meist sehr genügsamen Arbeiten der älteren Kriegsmaler neben den blendenden Leistungen der jüngeren Schule. Louis *Kolitz* (geboren 1845 zu Tilsit) eröffnete die Bahn zu einer freieren koloristischen Behandlung, welche er seit 1864 bei Oswald Achenbach kennen und üben gelernt hatte. Ueber die Landschaft mit bedeutungsloser Staffage kam er bald durch die Theilnahme an den Kriegen von 1866 und 1870/71 hinaus, welche er als Reserveoffizier mitmachte. Das dort Gesehene und Erlebte schilderte er in einer Reihe von Gemälden, auf welchen zwar das landschaftliche Element den Grundton und die Gesammtstimmung angiebt, die Staffage aber nicht nur zu der bei Oswald Achenbach gewöhnlichen Bedeutung emporgehoben, sondern bisweilen auch zu einer dramatischen Handlung ausgebildet worden ist. Die unmittelbare Frische der Anschauung, welche sich in diesen Marsch- und Gefechtsszenen kundgab, wurde noch gesteigert durch das äusserst flüssige Kolorit, das sich freilich hie und da mit geistvollen, skizzenhaften Andeutungen begnügte, aber dafür auch den Schilderungen aus dem Winterfeldzuge im Norden von Paris etwas Phantastisches und Romantisches gab. Auf der Mehrzahl dieser Bilder, von welchen »Im Wald von Orleans«, »Aus den Vorkämpfen vor Metz«, die »Eroberung eines Geschützes durch preussische Infanterie in dem Gefecht von Vendôme«

(Berliner Nationalgalerie), die »Preussen bei Mars-la-Tour«, und eine »Episode aus der Schlacht bei Gravelotte« die hervorragendsten sind, ist der Hauptton auf die Beleuchtung — Sonnenuntergang, Schnee- und Regenstimmung, nächtliches Dunkel mit Lagerfeuer — gelegt. Im Jahre 1878 wurde Kolitz als Direktor an die Kunstakademie in Kassel berufen, und hier hat er seine künstlerische Thätigkeit zwischen dem Kriegs- und Sportbilde und dem Bildniss getheilt, ohne jedoch auf einem der beiden Gebiete Erfolge zu erzielen, welche über diejenigen seiner früheren Arbeiten hinausgelangt sind. Mit seinem Weggang aus Düsseldorf ist das von ihm dort gepflegte Genre nicht ausgestorben. Abgesehen von gelegentlichen Arbeiten der jüngeren Historien- und Genremaler ist es besonders Theodor *Rocholl* (geb. 1854 zu Sachsenberg im Fürstenthum Waldeck), welcher sich mit frischer Energie des modernen Kriegsbildes angenommen hat, zu dessen Pflege ihn erst die in Göttingen absolvirte einjährige Militärdienstpflicht geführt hatte. Als er 1872 seine Studien in Dresden begann, glaubte er in Ludwig Richter und Julius Schnorr, welche ihm freundlichen Rath zu Theil werden liessen, seine Leitsterne gefunden zu haben. Von Dresden ging er nach München zu Piloty, wo er 1877 als erstes selbstständiges Bild einen »Till Eulenspiegel« malte, und nach Beendigung seiner Militärzeit nach Düsseldorf, um bei Wilhelm Sohn seine koloristischen Fähigkeiten weiter auszubilden. Nachdem er noch ein paar historische Genrebilder (»Germanen auf der Auswanderung«, »Landsknechte auf der Flucht vor Bauern«) gemalt hatte, wandte er sich dem modernen militärischen Genre zu, dessen Motive er zumeist dem deutsch-französischen Kriege entnahm. Nach zwei glücklich gelungenen Versuchen (»Schleichpatrouille«, »Husarenrast«) nahm er 1886 den Anlauf zu einer mehr dramatisch zugespitzten Episode »Vorbei«, einer Kürassierpatrouille, welche an einem nebeligen Wintertage auf einer vom Schnee halbverwehten Landstrasse an der Leiche eines mit seinem Pferde gefallenen Husaren vorüberjagt. Der Erfolg, welchen diese mit höchster Lebendigkeit geschilderte Szene errang, ermunterte ihn, sich an die Darstellung eines der gewaltigsten Momente aus dem deutsch-französischen Kriege zu wagen, des Angriffs der 7. Kürassiere bei Vionville am 16. August 1870, welche er im Auftrage der Verbindung für historische Kunst ausführte. In dieser umfang- und figurenreichen Komposition, welche den Höhepunkt des wildesten Kampfgetümmels, den gewaltigen Zusammenprall der Kavalleriemassen mit feindlicher Infanterie und Artillerie, wiedergiebt, entfaltete er ein noch höheres Maass von Lebendigkeit und Energie der Bewegungen als in jenen kleinen Soldatenszenen. Ungefähr gleichzeitig malte er noch eine Episode aus derselben Schlacht, welche einen

späteren Moment des berühmten Reiterangriffs heraushebt: die Rückkehr der Kürassiere nach gelungener That. Inmitten der in wildem Durcheinander zurückgaloppierenden Reiter führt ein Unteroffizier seinen verwundeten Lieutnant, den er auf sein eigenes Pferd gehoben, eilenden Schritts aus dem Wirrwarr der nachdrängenden Kameraden.

Wir haben oben (Bd. II. S. 441) bemerkt, dass die älteren Hauptvertreter der neueren Genremalerei in Düsseldorf noch Schüler von Schadow, Hildebrandt und Sohn gewesen sind. Ihr geistiger Zusammenhang mit diesen Altmeistern der Schule war jedoch ein sehr loser. Mit richtigem Gefühl hatten sie erkannt, dass die Todtenstunde der Romantik geschlagen, und mit kecker Hand griffen sie in das frische und fröhliche Volksleben, welches sich ihren Blicken in den gesegneten Gauen zu beiden Ufern des Rheinstroms aufthat. Gelegentlich waren auch den älteren Künstlern, insbesondere Schrödter, solche glückliche Griffe gelungen. Aber mit vollem Bewusstsein wurde diese »Einkehr ins Volksthum« erst seit dem Ende der vierziger Jahre die Parole der neueren Genremaler, welche wenigstens insofern nicht ganz mit der Vergangenheit brachen, als sie ihren malerischen Sinn in der Wiedergabe der Volkstrachten befriedigen konnten. Das Romantische war jetzt durch das Malerische verdrängt worden; aber von der alten Empfindsamkeit blieb noch ein starker Rest übrig, welcher auch in Darstellungen aus dem rheinischen, westfälischen und schwäbischen Bauernleben noch zwei Jahrzehnte hindurch eifrig verarbeitet wurde, bis abermals eine neue Zeit hereinbrach, welche die Blicke der Künstler auch auf die sozialen Zustände der grossen Städte lenkte.

Den hervorragendsten, eigenartigsten und vielseitigsten der aus Düsseldorf hervorgegangenen Genremaler, Ludwig Knaus, haben wir schon im Zusammenhang mit der Berliner Schule, die ihn jetzt zu den ihrigen zählt, charakterisirt. Der älteste dieser zweiten Generation ist Christian Eduard *Böttcher* (geb. 9. Dezember 1818 zu Imgenbroich im Reg.-Bez. Aachen). Anfangs Lithograph bildete er sich von 1844—1849 auf der Akademie zu Düsseldorf unter Hildebrandt und Schadow und malte dann eine Zeitlang Genrebilder gewöhnlichen Schlages, humoristische Kinderszenen und Bildnisse, bis er in der Schilderung des rheinischen Volkslebens bei heiterem Genuss des Daseins den eigentlichen Boden für seine Begabung fand, die sich da von ihrer günstigsten Seite zeigte, wo er Figuren und Landschaft zu einem gemüthvollen Stimmungsbilde verschmolz. Seit dem Ende der fünfziger Jahre entstand eine lange Reihe solcher Gemälde, die in Nachbildungen weite Verbreitung fanden, weil man in ihnen das liebenswürdige Naturel des frohgemuthen Rheinländers

auf das Glücklichste verkörpert fand. Der »Abend am Rhein« (1860), die »rheinische Ernte«, der »Maitag«, »Sommernacht am Rhein« (1862, im städtischen Museum zu Köln), »Abend im Schwarzwald« (1863, im städtischen Museum zu Leipzig), der »Sommermorgen am Rhein« (1864), der »Auszug zur Weinlese« (1866), die »Heuernte an der Lahn«, die »Heimkehr vom Feld« und »der Sonntag am Rhein« (1875) sind Böttchers Hauptwerke, deren Vorzüge weniger in der koloristischen Darstellung, als in der gemüthvollen Charakteristik der Köpfe, dem fein ausgebildeten Sinn für Schönheit und Anmuth und der poetischen Beleuchtung liegen. — Dem Alter nach stehen Böttcher zunächt Siegert, Lasch und Salentin, von denen jedoch nur der letztere seinen künstlerischen Schöpfungen durch engen Anschluss an das heimatliche Wesen ein einheitliches Gepräge gegeben hat. Karl *Lasch* (geb. 1. Juli 1822 zu Leipzig, gest. 28. August 1888 zu Moskau) gehörte nach seiner Ausbildung gar nicht einmal der Düsseldorfer Schule an. Aber man muss ihn zu derselben rechnen, weil er seit 1860 seinen Wohnsitz in Düsseldorf genommen hatte und vornehmlich weil er in seinen Genrebildern etwas von der Gemüthstiefe Vautiers mit der feinen und scharfen Charakteristik von Knaus verbindet. Sein Studiengang spiegelt die Zerfahrenheit des deutschen Kunstlebens in den vierziger und fünfziger Jahren wieder. Er begann seine Studien in Dresden bei Bendemann, ging dann 1844 nach München, wo er sich bei Schnorr und Kaulbach weiter bildete und romantische Geschichtsbilder (König Enzio im Gefängniss; Graf Eberhard der Rauschebart) malte, und wanderte 1847 nach Italien, von wo ihn lockende Portraitaufträge nach Moskau führten, die ihn zehn Jahre festhielten. Dann trat wieder sein Drang nach weiterer Ausbildung in den Vordergrund. Er ging 1857 nach Paris und suchte im Atelier von Couture das Geheimniss der wahren Malerei zu ergründen. Er bestieg dort noch einmal das Ross der Romantik und malte trotz Cogniet einen »Tintoretto und seine Tochter« und »Tannhäuser und Venus«. Nachdem er aber in Düsseldorf heimisch geworden war, suchte er die erworbenen koloristischen Fähigkeiten auch an den Stoffen zu erproben, welche seit der Mitte der fünfziger Jahre in Düsseldorf die populärsten geworden waren. Nachdem er sich noch mit einem geschichtlichen Genrebilde »Eginhard und Emma« von der Romantik verabschiedet hatte, malte er neben Bildnissen, von denen diejenigen die besten sind, welche sich bei genrehafter Anordnung unter der Naturgrösse halten, eine Reihe von Genrebildern aus dem Volksleben, in welchen sich glückliche Erfindung mit Schärfe der Charakteristik und grossem Ernst der Auffassung paart. Dieser Ernst zeigt sich nicht nur im geistigen Wesen der Bilder, sondern auch in der Färbung des Ganzen und der

plastischen Behandlung der einzelnen Figuren. »Bei der jungen Wittwe« (1862), das »Gutachten« (1863), die »Heimkehr von der Kirchweih« (1864), der »Dorfarzt in Verlegenheit«, des »Lehrers Geburtstag« (1866, in der Berliner Nationalgalerie), das »schwäbische Hochzeitsmahl«, das »Kasperletheater auf einem schwäbischen Jahrmarkt« (1870), »die Erzählung des Verwundeten«, die »Verhaftung« (1872), und »Verwaist« (1874) sind die hervorragendsten Genreschöpfungen des Künstlers, in welchen das empfindsame und das humoristische Element mit gleicher Mässigung und ruhiger Abwägung zur Erscheinung gelangen. In den letzten Jahren seines Lebens war Lasch, welcher auf einer Besuchsreise in Moskau starb, vorzugsweise mit Bildnissen beschäftigt. In den besten derselben kommt er, wenn auch nicht in dem Schmelz der Farbe, so doch in der geistvollen Feinheit der Charakteristik den in ähnlicher Weise genrehaft behandelten Portraits von Knaus gleich. — Auch August *Siegert* (geb. 5. März 1820 zu Neuwied, gest. 13. Oktober 1883) hat die in der Heimath begonnenen Studien in verschiedenen Kunststädten des Auslandes zu erweitern und vertiefen gesucht. Nachdem er von 1835—1846 auf der Akademie zu Düsseldorf Schüler von Hildebrandt und Schadow gewesen, ging er als einer der ersten deutschen Maler nach Antwerpen, um sich dort mit dem belgischen Kolorismus bekannt zu machen, von da nach Paris und später über Holland nach München, von wo er 1848 nach Neuwied zurückkehrte. 1851 liess er sich in Düsseldorf nieder. Vor dem Antritt seiner Studienreise hatte er noch geglaubt, im Geschichtsbilde sein Heil zu finden. Er hatte mit einem »Luther vor dem Reichstage zu Worms«, einem »David im Zelte Sauls« und ähnlichen Darstellungen dem Genius loci der Akademie seinen Tribut gezollt, war aber auf seinen Reisen schliesslich zu der Ueberzeugung gelangt, dass der Geist der Zeit ausserhalb der Mauern Düsseldorfs, soweit es sich um die Stoffe und die Ausdrucksmittel künstlerischer Darstellung handelt, inzwischen auf andere Gedanken gerathen war. Von den Solisten der Weltgeschichte wandte sich Siegert der Schilderung bürgerlichen Lebens zu, wobei er die Motive nicht bloss seiner Umgebung, sondern auch dem 16. und 17. Jahrhundert entnahm. An den malerischen Trachten der Vorzeit konnte er erproben, was er an koloristischer Fertigkeit und an malerischem Geschmack unterwegs gewonnen hatte. Aber das Streben nach Tiefe der Charakteristik, im Ernst wie im Scherz, schützte ihn davor, in das seichte Fahrwasser der »Kostümmaler« zu gerathen, welche noch während der letzten Jahre seines Lebens in Düsseldorf zu grossem Ansehen gelangten. Seinen Hauptbildern, dem »Feiertag« (1852), der »armen Familie«, die in einem reichen Hause gespeist wird, der »Essenszeit«, liegen tiefere Gedanken zu Grunde, welche diese

Schöpfungen von der blossen Existenzmalerei wesentlich unterscheiden, und selbst demjenigen Gemälde Siegerts, auf welches die Bezeichnung »Kostümbild« noch am meisten passt, dem »Liebesdienst«, welchen eine hübsche Dienerin einem in vornehmem Hause Wacht haltenden Soldaten mit Darreichung eines Trunkes leistet (1870, in der Kunsthalle zu Hamburg), giebt der schalkhafte Humor ein tieferes geistiges Interesse. — Hubert *Salentin* (geb. 15. Januar 1822 in Zülpich) schöpft seine Motive ausschliesslich aus dem rheinischen Volksthum mit besonderer Bevorzugung der Kinderwelt, deren glückliche Unbefangenheit und Sorglosigkeit er in poetisch aufgefassten Szenen zu schildern weiss, welche zumeist in einer reich und sorgsam ausgebildeten landschaftlichen Umgebung voll Sonnenglanz und Frühlingslust vor sich gehen. Salentin war bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahre Hufschmied, ehe er sich in Düsseldorf bei Schadow und Sohn und später bei Tidemand der Kunst widmen konnte. Er eignete sich schnell eine so gewandte Darstellungsweise an, dass er schon zu Ende der fünfziger Jahre mit Genrebildern auftreten konnte, deren zarte, fein detaillirte Durchführung nicht vermuthen liess, dass ihr Schöpfer noch bis vor kurzem den Schmiedehammer geführt. Die frische Ursprünglichkeit der Auffassung und die saubere und scharfe Modellirung der Figuren liessen erkennen, dass besonders Tidemand von grossem Einfluss auf ihn gewesen. Das »Findelkind«, der »Schmiedelehrling«, der »Grossmutter Geburtstag«, die »Brautzug spielenden Kinder«, der »kleine Prediger«, das »Maifest«, »die Wallfahrer an einer Heilquelle« (1866, im städtischen Museum zu Köln), die »Frühlingsboten«, »Wallfahrer an der Kapelle« (1870, in der Berliner Nationalgalerie), die »kleinen Gratulanten« (1879), die »Hirtenkinder« und der »Storch« (1886) sind die hervorragendsten seiner liebenswürdigen, gemüthvollen Bilder. — Noch schärfer spricht sich die Eigenthümlichkeit des heimischen Volksthums in den Bildern von Friedrich *Hiddemann* (geboren 4. Oktober 1829 zu Düsseldorf) aus, welcher sich mit besonderer Liebe in das Studium des westfälischen Landvolks versenkte, dessen Wesen und Gebräuche er gelegentlich auch in Motiven aus dem vorigen Jahrhundert schildert. Er hatte sich von 1848—1856 auf der Akademie seiner Vaterstadt bei Hildebrandt und Schadow gebildet und dann durch Studienreisen in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden sein Wissen und Können erweitert, ehe er seine schöpferische Thätigkeit in Düsseldorf begann. Gleich den meisten seiner dortigen Kunstgenossen versuchte er sich zunächst im Geschichtsbild, sah aber bald ein, dass die auf das Realistische gerichtete Kraft seiner Charakteristik, welche Tiefe der Auffassung mit Energie der Darstellung zu verbinden weiss, sich besser für das Sittenbild eignete. Im

Ausdruck von Humor und gehaltvollem Ernst gleich gewandt hat er neben Stoffen und Situationen ohne tieferen Sinn, bei welchen vorzugsweise die lebendige Charakteristik oder die witzige Erfindung fesseln, auch solche behandelt, in denen sich ein gründliches Studium der Vergangenheit offenbart. Dies zeigt sich besonders in seinen beiden Hauptwerken, den »preussischen Werbern zur Zeit Friedrichs des Grossen« (1870, in der Berliner Nationalgalerie) und »Bei gespannter Bank« (1886), einer Vehmgerichtssitzung westfälischer Bauern im vorigen Jahrhundert.

Alle diese Schilderer des Bauernlebens werden an Vielseitigkeit und Umfang des Schaffens wie an Tiefe und ergreifender Wahrheit der Charakteristik bei weitem durch Benjamin *Vautier* übertroffen, welcher unter den Bauernmalern der Schule seit dreissig Jahren die erste Stellung behauptet. Am 24. April 1829 zu Morges am Genfersee als Sohn eines protestantischen Geistlichen geboren, hatte er grosse Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er zur Kunst gelangte, in deren Anfangsgründe ihn ein Maler in Genf, Namens Hebert, einweihte. Nach einem Jahre trat er zu einem Emailmaler in die Lehre, bei welchem er zwei Jahre lang Uhren, Broschen und andere Schmucksachen bemalte. Nachdem er sich durch Nebenarbeiten so viel erworben hatte, dass er das Handwerk aufgeben konnte, setzte er seine Studien bei dem Geschichtsmaler Lugardon fort. Auf den Rath eines Freundes ging er 1850 nach Düsseldorf, wo er jedoch auf Grund der vorgewiesenen Studien vor Schadows Augen keine Gnade und damit auch keine Aufnahme in die Akademie fand. Erst nach einigen Monaten gelang es ihm, dieses Ziel zu erreichen. Er studirte aber nur kurze Zeit auf der Anstalt, welche sich damals stark im Niedergang befand, und ging dann in das Atelier von R. Jordan, bei welchem er ein Jahr lang arbeitete, ohne dass es ihm gelang, ein ihm völlig zusagendes Gebiet zu finden. Wie Pecht in seiner Biographie des Künstlers*) erzählt, war es erst das Auftreten von Knaus, welches auf Vautier bestimmend einwirkte und ihm die Augen für die im Volksthum verborgenen Schätze öffnete. Eine im Sommer 1853 nach dem Berner Oberland unternommene Reise bestärkte ihn in seinem Entschlusse, sich auch der Schilderung des Bauernlebens zu widmen. Er machte dort die ersten Studien nach Volkstypen, aber es dauerte noch geraume Zeit, ehe aus diesen Studien das erste Bild erwuchs. Im Sommer 1856 hielt er sich einige Monate in Genf auf, und von da begab er sich, durch das Beispiel von Knaus bewogen, nach Paris, wo er ein figurenreiches Bild, das Innere einer schweizerischen Dorfkirche mit Andächtigen, begann, aber nur sechs

*) Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts III. S. 351—379.

Monate blieb, weil er, nach Pechts Angabe, doch fühlte, »dass Paris nicht der Ort sei, wo man Bauernmalerei treiben könne.« Er vollendete sein Bild in Düsseldorf und sandte es 1858 zur historischen Ausstellung nach München, auf welcher es nach Pechts Bericht durch die gute Charakteristik der Figuren, die Verschiedenartigkeit ihres Ausdrucks und durch den feinen grauen Ton einen Erfolg erzielte, der es unmittelbar neben ein Genrebild von Knaus, eine mit Katzen spielende Pariser Grisette, stellte. Mit diesem Urtheil Pechts stimmt auch überein, was damals der Maler Hermann Becker (1817—1885), der langjährige Berichterstatter der »Kölnischen Zeitung«, über das Bild Vautiers schrieb, obwohl er nach seinen eigenen Schulanschauungen — er war zu Anfang der vierziger Jahre ein Schüler von K. Sohn gewesen und hatte mit Kompositionen zur biblischen Geschichte eine künstlerische Thätigkeit begonnen, die nichts Hervorragendes erzeugte und die er schliesslich mit der schriftstellerischen vertauschte — die realistische, nicht bedeutende Komposition tadeln musste; aber »die Wahl und Zusammenstellung der verschiedenen Charaktere, setzte er hinzu, und die Darstellung derselben bis in die feinsten Züge der Individualität ist vortrefflich. Dabei zeigt das Bild eine Meisterschaft der malerischen Behandlung, die höchste Vollendung mit den einfachsten Mitteln, welche die volle Bewunderung verdient«*).

Vautier blieb jedoch nicht lange bei der Wiedergabe von anscheinend zufälligen Beobachtungen des Lebens stehen. Ueber die blosse Situationsmalerei hinausgehend suchte er den Beruf eines Sittenmalers tiefer zu erfassen als die meisten seiner Düsseldorfer Kunstgenossen und seinen Bildern ein novellistisches Element unterzulegen, auf welches die Charaktere und Temperamente der Figuren gestimmt wurden. In den zunächst folgenden Bildern, wie z. B. der »Auction in einem alten Schlosse«, verwendete er noch schweizerische Typen. Bald aber fand er in der Bevölkerung des Schwarzwaldes und des übrigen Schwabenlandes ein so unerschöpflich reiches Studienmaterial, dass er nur noch selten auf seine schweizerische Heimath zurückkam. Die »kartenspielenden Bauern«,

*) H. Becker, Deutsche Maler. Leipzig 1888. S. 269. (Eine von Beckers Sohne herausgegebene Sammlung seiner Berichte für die Kölnische Zeitung.) Mit Bezug auf die Erkenntniss Vautiers, dass Paris nicht der richtige Ort für Bauernmalerei war, ist Beckers Urtheil über die in Paris entstandene »goldene Hochzeit« von Knaus von Bedeutung. Er sagt von dem Bilde, dass es als Ganzes einen grossen Mangel hat, »den, dass es nicht ganz wahr ist Kostüme, Lokalität sind unzweifelhaft deutsch; auch der Vorgang ist . . . deutsch; alles Uebrige ist es aber nicht. Sämmtliche Theilnehmer am Feste, mit wenigen Ausnahmen, sind keine Deutsche, sondern Franzosen, Pariser Modelle als deutsche Bauernbursche und Mädel maskirt.« A. a. O. S. 266.

welche von ihren aus der Kirche heimkehrenden Frauen im Wirthshause überrascht werden (1862, im städtischen Museum zu Leipzig), ist das erste jener Bilder, in welchen die Situation sich zu einer fast dramatischen Spannung zuspitzt und jedes Angesicht gewissermaassen die innere Geschichte seines Trägers erzählt. Zu dieser Tiefe der Charakteristik, welche Vautier fortan im Ernst und Scherz, in humoristischen wie in tragischen Darstellungen stets bewährte, gesellte sich eine fein abgewogene Komposition, an welcher der Künstler ebenfalls für die Zukunft festhielt und die allen seinen Schöpfungen das Gepräge einer ruhigen Vornehmheit giebt. Darin spiegelt sich zugleich seine eigene Natur, der alles Rohe und Uebertriebene zuwider ist. Bezeichnend für seine künstlerischen Anschauungen ist, dass er nur einmal eine Szene geschildert hat, in welcher menschliche Leidenschaften ohne Rückhalt zum Ausdruck gelangen, in dem »unterbrochenen Wirthshausstreit«, in welchem freilich bereits der Moment nach dem Sturm dargestellt ist, die wilde Erregung der beiden Gegner, welche von ihren Parteien mit Mühe davon abgehalten werden, den Streit wieder aufzunehmen, von dessen Heftigkeit Möbel und Gefässe der Wirthsstube zeugen. Im Uebrigen hat Vautier stets den Schwerpunkt auf die Tiefe, Feinheit und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, die Wahrheit und die Schärfe in der Wiedergabe des Einzelwesens gelegt. Dies erreichte er nur durch unermüdliche Sorgfalt und Ausdauer in der Beobachtung. Pecht erzählt nach der eigenen Angabe des Künstlers, dass letzterer die auf einem seiner humorvollsten Bilder, »Sonntags Nachmittags in einem schwäbischen Dorfe«, dargestellte Szene — Bauernbursche, die sich mit komischer Schüchternheit an eine ihnen gegenüber am Waldesrand gelagerte Mädchengruppe heranzumachen suchen — mehrere Male beobachtet und dass er sich wochenlang in dem Dorfe aufgehalten habe, um seine Studien nach den Modellen anzufertigen. Diesem beständigen, innigen Verkehr mit der Natur hat es Vautier zu danken, dass seine Bilder, welche durch geistvolle Erfindung den Verstand des Beschauers beschäftigen und seine Phantasie zum Nachschaffen reizen, auch stets das Auge erfreuen. Das ist um so höher anzuschlagen, als Vautier, wie es scheint mit Absicht, den Reiz des Kolorits auf das bescheidenste Maass beschränkt. Obwohl ein französischer Schweizer ist Vautier doch darin urdeutsch, dass er nur durch die Charakteristik, durch die Feinheit und Tiefe der Empfindung, also nur durch rein psychische Elemente zu wirken sucht und neben dieser Grundabsicht die Farbe nur als untergeordnetes Mittel zum Zweck mitsprechen lässt. Er will in erster Linie Seelenmaler sein und nicht die materiellen Vorzüge seiner Palette leuchten lassen, und deshalb zeigen seine Bilder oft einen Zwiespalt zwischen dem

geistigen Inhalt und der malerischen Darstellung, welche ersterem nicht zu entsprechen scheint. Künstler, die nichts zu sagen hatten, haben ihr Heil auf den Pinsel gestellt, und in einer Zeit, welche sich gern durch äusserliche Glanzmittel einnehmen lässt, hat die Pinselfertigkeit bei der grossen Masse den Sieg über die Gedankentiefe davongetragen. Im Gegensatz zu den Virtuosenstücken der modernen Koloristen erschienen die Bilder Vautiers schon um die Mitte der siebenziger Jahre flau und stumpf, soweit es sich um das farbige Gewand handelt; aber in neuester Zeit, nachdem man aus dem Farbendusel erwacht ist und man sich wieder nach mehr Inhalt und Gedankenarbeit sehnt, sind die Vautierschen Schöpfungen trotz ihres unscheinbaren Kleides wieder zu hoher Geltung gelangt. Dasjenige, worin Vautiers Eigenart und Stärke beruhen, hat sich auch nicht verändert, sondern ist nur durch die Wandlungen der koloristischen Anschauung der neueren Zeit, von welchen Vautier nicht berührt worden ist, vorübergehend in den Hintergrund gedrängt worden.

Den »kartenspielenden Bauern« und dem »Sonntag in Schwaben« folgten der »Bauer und der Makler«, welcher jenen zum Verkauf seines Besitzes zu verleiten sucht, während die Frau davon abräth, und der »Leichenschmaus« nach der Beerdigung im Hause des Verstorbenen (1865, im städtischen Museum zu Köln). Das Motiv sowie die Figuren des letzteren waren wieder dem Berner Oberland entlehnt, aus welchem der Künstler auch die Stoffe zu einigen minder bedeutenden Schöpfungen der nächsten Jahre nahm, der »Bauernstube«, in welcher ein Händler Umschau nach werthvollen Antiquitäten hält, dem »Abschied eines jungen Bauern von seiner sterbenden Frau« und der »Fahrt über den Brienzersee zum Begräbniss«. Die grössten Erfolge erzielte Vautier aber stets, wenn er die Kraft seiner vielseitigen Charakteristik an einer grossen Zahl von Figuren erproben und durch den Kontrast der Physiognomieen wirken konnte. Im »Leichenschmaus« hatte er den ersten Beweis dieser Vielseitigkeit gegeben, welche sich dann stufenweise in der »ersten Tanzstunde« in einer schwarzwälder Wirthsstube (1868, in der Berliner Nationalgalerie), dem »Toast auf die Braut« (1870, in der Kunsthalle zu Hamburg), dem »Zweckessen« (1871) und dem »Begräbniss« (1872) zur vollkommenen Beherrschung des Ausdrucks aller menschlichen Empfindungen und seelischen Stimmungen steigerte, wobei fast stets ein liebenswürdiger, schalkhafter Humor den Grundton angiebt. Das höchste Maass von Anmuth entfaltete er in dem »Toast auf die Braut«, einem der wenigen Bilder des Künstlers mit Figuren in Rokokokostümen. Es ist zu vermuthen, dass das »Kinderfest« von Knaus nicht ohne Einfluss auf die Entstehung dieses Bildes gewesen ist. In der Charakteristik der beiden Kinder, welche sich, von der

Mutter ermuthigt, mit drollig-feierlichem Ernste der verschämt die Augen niederschlagenden Braut nahen, um mit ihr anzustossen, während ein Herr aus der Tafelrunde einen, wie es scheint, sehr witzigen Spruch auf die Braut vorträgt, brachte Vautier die gleiche Naivetät zum Ausdruck, welche den Knausschen Kinderfiguren eigen ist. Während aber Knaus im Getriebe der Grossstadt allmälig seine frühere Naivetät und Unbefangenheit verlor und sich in seinen Erfindungen die Reflexion, das Erklügelte und witzig Erdachte immer stärker vordrängte, behielt bei Vautier das Unbewusste des Humors immer die Oberhand. Das zeigt sich auch in den humoristischen Hauptwerken seiner letzten Zeit, »dem Abschied der Braut vom Vaterhause« (1875), der »Tanzpause« in einem schwäbischen Wirthshause (1878, in der Dresdener Galerie), dem »Schwarzen Peterspiel« (1883), dem »entflohenen Modell« (1886) und »dem neuen Gemeindemitglied« (1887), einem Täufling, der von seiner Trägerin den Bäuerinnen unter der Vorhalle der Kirche gezeigt wird. In einer zweiten Reihe von gleichzeitig entstandenen Bildern liegt der Schwerpunkt mehr auf der Charakteristik der einzelnen Figuren, als in einer einheitlichen Handlung, so z. B. in der Szene »Vor der Sitzung« des Gemeinderaths einer kleinen süddeutschen Stadt, in der »Poststube«, den »prozessirenden Bauern«. Endlich sind aus dieser letzten Zeit von Vautiers Thätigkeit noch zwei Bilder ernsten Inhalts hervorzuheben, die »Verhaftung«, ein dramatisch erregter Vorgang in der Gasse eines rheinischen Städtchens an einem trüben Herbstmorgen, und »die bange Stunde« (1887), welche ein junger Gatte und seine Angehörigen zu durchleben hat, während der alte Dorfarzt den Puls der in einem Lehnsessel ruhenden todkranken Gattin und Mutter prüft. — Gelegentlich hat Vautier die Kunst seiner vornehmen, in die Tiefe dringenden Charakterisirungskunst auch in den Dienst der Illustration gestellt und in Zeichnungen zu Immermanns »Oberhof« und Auerbachs »Barfüssele« seine tiefe Kenntniss des rheinischen Volksthums in einer Fülle lebenswarmer Gestalten ausgebreitet.

Vautier ist einer der ersten unter den freien Meistern in Düsseldorf, welche nicht in Beziehungen zur Akademie traten, und er hat auch keine umfangreiche private Lehrthätigkeit ausgeübt. Nur ein hervorragender Künstler der jüngeren Schule, Karl *Hoff* (geb. 8. September 1838 zu Mannheim), hat sich unter seinem Einfluss gebildet, ohne sich jedoch auf einem gleichen oder verwandten Gebiet zu bethätigen. Er machte seine ersten Studien von 1855—1858 auf der Kunstschule in Karlsruhe bei Schirmer und Descoudres und ging dann auf die Düsseldorfer Akademie, auf welcher er drei Jahre lang arbeitete. Nach Studien-

reisen in Deutschland, Frankreich, Italien und Griechenland liess er sich in Düsseldorf nieder. Was er von Vautier angenommen hat, giebt sich zumeist in der Vornehmheit der Auffassung, in dem Vermeiden alles Derben und Ueberkräftigen und in der Feinheit der Charakteristik kund. Aus diesen Neigungen entwickelte sich nach einigen Genrebildern aus dem Volksleben der neueren Zeit (Zigeuner vor dem Ortsvogt, der kranke Gutsherr und der Schullehrer, der Winkeladvokat) eine Vorliebe für das 17. und 18. Jahrhundert. Doch waren ihm der malerische Reiz der Kostüme und die Anmuth der äusseren Erscheinung nur die Folie für den Ausdruck tieferer Empfindungen, welche sich von schalkhafter Koketterie und zartem Liebesspiel auch bis zum Tragischen steigerten. Demgemäss wechselte auch das koloristische Gewand zwischen heiterer, blühender Lebensfreudigkeit und tiefer Trauer. Die »Rast auf der Flucht« (1866), ein vornehmer, todtmüder Jüngling aus der Zeit Ludwigs XIV., welcher in einem Bauernhause eine kurze Ruhe geniesst, während sein Begleiter am Bette sitzend Wache hält, die »Taufe des Nachgeborenen« (1875, in der Berliner Nationalgalerie), welche im Prunkzimmer einer Adelsfamilie reformirten Bekenntnisses um die Mitte des 17. Jahrhunderts vor sich geht, und »des Sohnes letzter Gruss« (1878, in der Dresdener Galerie), welchen ein junger Soldat, ein Kamerad des in der Schlacht Gefallenen, der trauernden Mutter und Schwester überbringt, mit Figuren aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges sind Hoffs Hauptwerke, in welchen sich nicht bloss die Stärke der Empfindung steigert, sondern die auch rein äusserlich insofern das Streben des Künstlers nach einer höheren Entwicklung kennzeichnen, als die Figuren an Grösse zunehmen, ohne an Feinheit und Tiefe der Charakteristik einzubüssen. Dazwischen entstand noch eine Anzahl anmuthiger Kostümbilder, unter denen die »Heimkehr«, »Tartüffe und Elmire« (nach Molière) und der »Trunk zu Pferde« hervorzuheben sind. Im Jahre 1878 wurde Hoff als Professor an die Kunstschule zu Karlsruhe berufen, wo in den ersten Jahren noch ein grosses Bild mit Figuren aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges »Vor dem Ausmarsch« (1880) entstand, dessen Vorzüge aber mehr nach der malerischen Seite als in der Charakteristik liegen. Nachdem dann ein längeres Stocken in seinem künstlerischen Schaffen eingetreten war, nahm er 1886 einen neuen Aufschwung mit einer figurenreichen Komposition »Zwischen Leben und Tod«, in welcher er wieder die feine Harmonie des blühenden, reichen Kolorits seiner ersten Bilder erreichte und daneben den ernsten Vorgang zu einer ergreifenden Darstellung brachte. In felsiger Einöde haben die vor plündernden Kriegsknechten geflohenen Einwohner eines Dorfes — das Motiv scheint wie-

derum aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges geschöpft zu sein — ihren auf den Tod verwundeten Gutsherrn an einen sicheren Ort gebracht, und während der greise Geistliche den von seiner Familie umgebenen Sterbenden tröstet, wird ihm von der anderen Seite ein neugeborenes Kind gebracht.

Nächst Vautier ist Julius *Geertz* (geb. 1837 zu Hamburg) der hervorragendste unter den Schülern Jordans, deren Entwicklung der neueren Geschichte der Düsseldorfer Schule angehört. Er verbrachte seine ersten Jugendjahre im Waisenhause, aus welchem ihn erst später Verwandte herausnahmen, und dieser Umstand mag darauf eingewirkt haben, dass ihm das Leben und Treiben der Jugend, namentlich von ihrer heiteren, sorglosen Seite, nachmals der liebste Gegenstand seiner Kunst wurde. Den ersten Unterricht in derselben erhielt er in Hamburg von den Gebrüdern Gensler. Mit zwanzig Jahren ging er nach Karlsruhe, wo er bei Descoudres seine Studien drei Jahre lang fortsetzte, und 1860 nach Düsseldorf zu Jordan. Im Gegensatz zu Vautier, den trotz seiner Herkunft das französische Wesen, wenigstens in der Kunst, abstiess, begab sich Geertz 1864 nach Paris, das er nachmals noch mehrfach besuchte, später nach Holland und der Bretagne. Doch fanden diese Studienreisen in seinen Werken nur insofern einen Niederschlag, als er die Natur mit eigenen Augen anschauen lernte und seine malerische Technik vervollkommnete, welche sich namentlich in der plastischen Modellirung alles Körperlichen sehr vortheilhaft von der etwas flauen Art Jordans unterscheidet. In der Darstellung von humoristischen Szenen aus dem Kinderleben erprobte sich zuerst das Talent des Künstlers und fand auch später seinen Schwerpunkt. Die drolligen Bilder »Cernirt«, die »Wacht am Rhein«, »Kapitulirt« und »Folgen des Schularrests«, das hübsche kleine Mädchen, welches im Walde beim Reisigsammeln ein Vogelnest mit lebendigem Inhalt gefunden hat und es, von der ängstlichen Vogelmutter gefolgt, davonträgt, — diese Schöpfungen spiegeln zwar am besten die Eigenthümlichkeit des Künstlers wieder; aber von grösserer Bedeutung ist ein 1873 gemaltes Sittenbild aus dem modernen Leben, welches den Schluss einer Gerichtsverhandlung, die »Verurtheilung«, wie der Titel lautet, genauer bezeichnet aber die Abführung des Verbrechers nach dem Urtheilsspruch darstellt. Der Schauplatz ist der Gerichtssaal eines schwäbischen Städtchens. Während die Richter sich durch die eine Thür im Hintergrunde entfernen, wird der in Ketten gelegte Verurtheilte von der Anklagebank an der zweiten Thür vorübergeführt, vor welcher sich Zeugen und Zuschauer drängen. Reuevoll senkt der Verbrecher den Kopf mit einem Seitenblick auf die Gruppe vor den Schranken: den greisen Vater, der

schluchzend sein Antlitz in den Händen birgt, die in dumpfer Verzweiflung vor sich hinstarrende Frau und das weinende Kind. Wenn die Komposition in einigen Theilen auch die Absichtlichkeit des Arrangements, das Streben nach pathetischer Wirkung zu sehr erkennen lässt, so ist das Bild für die Geschichte der neueren Malerei in Düsseldorf insofern wichtig, als es den ersten Schritt aus der Idylle des Dorfes in das Leben, in die sozialen Fragen und Konflikte des modernen städtischen Wesens bezeichnet, indem es gewissermaassen die Brücke von Vautier zu Christian Ludwig *Bokelmann* schlägt, welcher die Düsseldorfer Genremalerei erst vollends aus der ländlichen Luft in den Dunstkreis der rheinischen Fabrikstädte geführt hat.

Am 4. Februar 1844 zu St. Jürgen bei Bremen als Sohn eines Lehrers geboren, musste er sich bei der Abneigung des Vaters gegen den künstlerischen Beruf dem Kaufmannsstande widmen. Nachdem er eine fünfjährige Lehrzeit in Lüneburg durchgemacht, war er noch weitere fünf Jahre bis 1868 in Fabrikcomtoirs in Harburg thätig, ehe er, nachdem sein Vater inzwischen gestorben, seine Studien auf der Akademie in Düsseldorf beginnen konnte. Nach Absolvirung der Vorbereitungsklassen trat er in das Privatatelier von Wilhelm Sohn und erhielt hier so schnelle Förderung, dass er bereits 1873 sein erstes Genrebild »Im Trauerhaus« vollendete, welches ihm auf der Wiener Weltausstellung eine Medaille einbrachte. In diesem Bilde, auf welchem ein greiser katholischer Geistlicher einer weinenden Wittwe den Trost der Religion spendet, und in den zunächst folgenden, welche zumeist humoristische Szenen aus dem Kinderleben (der rauchende Schusterlehrling, der Meister Schuhmacher, welcher einem kleinen Mädchen die Schuhe flickt, die Radschläger, der Gänsemarsch) darstellten, zum Theil aber auch bereits in die Schattenseiten des Lebens hinüberspielten (»Bis in den hellen Tag hinein«, eine 1874 gemalte Wirthshausszene), hielt sich Bokelmann noch auf den von Knaus und Vautier vorgezeichneten Bahnen, sowohl hinsichtlich der Wahl der Stoffe als in Bezug auf die Charakteristik der Figuren. Aber schon im Jahre 1875 that er einen herzhaften Griff in das städtische Volksleben seiner Umgebung mit einer figurenreichen Darstellung »Im Leihhause« (Staatsgalerie zu Stuttgart), in dessen Vorraum sich hinten am Schalter Männer und Frauen mit Bündeln und Packeten drängen. Die einen sind abgefertigt und verlassen, je nach dem Ausfall ihres Geschäfts, niedergeschlagen oder guter Dinge die den meisten wohl bekannte Stätte. Im Vordergrunde vertheilt sich das Interesse des Beschauers auf verschiedene Gruppen: zwei alte Mütterchen, welche kummervoll warten, bis an sie die Reihe

gekommen, zwei andere Weiber, welche die aus einem Korbe hervorgeholten Pfänder besichtigen, ein anscheinend dem fahrenden Künstlerstande angehöriges Paar, dessen stärkere Hälfte, ein eleganter Stutzer, erwartungsvoll auf seine das erhaltene Geld nachzählende Dame herabblickt, und eine junge blonde Frau mit ihrem Töchterchen, die mit gesenkten Augen das Haus verlässt, in welches sie vermuthlich zum ersten Male durch die bitterste Noth geführt worden ist. Ebenso selbstständig und von fremden Meistern unbeeinflusst wie bei der Wahl und Behandlung des Stoffes zeigte sich Bokelmann auch in der Charakteristik der zahlreichen Figuren. Da war nichts Konventionelles, kein Ueberrest mehr von Modellstudium, sondern die Natur, die Wirklichkeit, das Leben in voller Unmittelbarkeit. Nur der etwas trübe, freilich durch den matt erleuchteten Raum bedingte Gesammtton, welcher sich wie ein grauer Schleier auf die Lokalfarben legte, hielt die koloristischen Fähigkeiten des Künstlers noch gebannt. Sie entfalteten sich aber schon mit grösserer Kraft auf der »Volksbank kurz vor Ausbruch des Falliments« (1877). Im grauen Lichte eines trüben Wintertages stehen erregte Gruppen auf dem Trottoir vor dem Prachtbau der Bank: Herren in Pelzen, elegante Damen in Sammetmänteln und kostbaren Shawltüchern und Männer aus dem Volke, Arbeiter, kleine Leute, Hoffnungslosigkeit und verhaltenen Groll in den finsteren Mienen. Andere, welche sich von der Wahrheit des Gerüchts selbst überzeugen wollen, drängen die Treppe hinauf und hinab; auch aus ihren verstörten Mienen liest man dasselbe niederschmetternde Ergebniss heraus. Hier war die Charakteristik der Figuren noch mannigfaltiger, noch tiefer als auf der Leihhausszene, der Eindruck der Wirklichkeit noch überzeugender. Was die »Freilichtmaler« zehn Jahre später der Welt mit vollen Backen als neue Weisheit verkündeten, war hier bereits mit den einfachsten Mitteln erreicht worden. Waren die Lokalfarben auf diesem Bilde bei dem kühlen Gesammtton schon zu voller Geltung gelangt, so steigerten sie sich noch zu einem emailartigen Glanze in dem »Wanderlager kurz vor Weihnachten« (1878), vor dessen geöffneter Thür Gruppen von Frauen und Mädchen aus allen Ständen versammelt sind, neugierig in das Gewühl der Käufer hineinspähend, die einen noch unschlüssig, die anderen bereits ihre Baarschaft nachzählend. Diesem gleichsam im Vorübergehen erhaschten Augenblicksbilde aus dem Strassenleben folgten 1879 die »Testamentseröffnung« (in der Berliner Nationalgalerie), eine durch geistvolle Charakteristik, durch eine fein abgewogene Komposition, durch novellistischen und psychologischen Reiz und durch glänzendes Kolorit gleich ausgezeichnete Schöpfung, 1880 die »letzten Augenblicke eines Wahlkampfes«, wieder ein Strassenbild mit

einzelnen Gruppen, welches das Treiben vor einem Wahllokal, die letzten fieberhaften Anstrengungen aller Parteien mit höchster Lebendigkeit zurückspiegelt, und 1881 die »Verhaftung« einer Frau, welche von einem Gensdarmen aus einem niederen bäuerlichen Hause herausgeführt wird, vor welchem die Nachbarschaft und die Strassenjugend eine Corona von theils neugierigen, theils mitfühlenden Zuschauern bildet (im Provinzialmuseum zu Hannover). War hier die Komposition zu einer dramatischen Wirkung zugespitzt, so trat auf den späteren Gemälden Bokelmanns wieder mehr das Interesse an den einzelnen Figuren in den Vordergrund. »Der Abschied der Auswanderer« (1882, in der Dresdener Galerie), »Im Gerichtsvorsaale« (1883), »An der Spielbank in Monte Carlo« (1884) und der »Dorfbrand« (1886) sind Bilder, in welchen der Schwerpunkt nicht so sehr auf die Komposition als auf die Charakteristik der einzelnen oder zu Gruppen vereinigten Personen, also auf das psychologische Moment gelegt ist. Mit gleicher Sicherheit und Schärfe sind dabei die Typen des internationalen Publikums, welches sich in den eleganten Räumen des Spielkasinos bewegt, wie die einfachen Dorfbewohner charakterisirt, welche entweder theils fassungs- und hoffnungslos, theils in unerschüttertem Gottvertrauen das Unglück über sich ergehen lassen oder mit zäher Energie den Kampf mit dem wüthenden Elemente aufnehmen. Auch zu dem letzten grösseren Bilde des Künstlers, einem »nordfriesischen Begräbniss« (1888), ist das Motiv wieder der ländlichen Bevölkerung entnommen, in deren Auffassung Bokelmann ebensoweit von jeder Empfindsamkeit entfernt ist, wie in der Charakteristik der städtischen Arbeiter, des wohlhabenden Bürgerthums und der vornehmen Gesellschaft.

Auf dem Gebiete des städtischen Sittenbildes ist ihm neuerdings in Ferdinand *Brütt* (geb. 13. Juli 1849 zu Hamburg) ein Nebenbuhler erwachsen, welcher nicht minder glücklich in der Beobachtung des modernen Lebens ist und mit diesem Vorzuge auch eine kräftigere humoristische Ader und eine koloristische Virtuosität verbindet, welche zumeist wärmere Töne anzuschlagen weiss, als diejenige Bokelmanns. Brütt ist kein Zögling der Düsseldorfer Schule, sondern erst seit 1876 in der rheinischen Kunststadt ansässig, nachdem er bis 1870 Lithograph in Hamburg gewesen und dann sechs Jahre lang auf der Kunstschule in Weimar studirt hatte, wo er sich besonders an A. Baur, C. Gussow und F. Pauwels angeschlossen, von denen der letztere wohl den grössten Einfluss auf die Ausbildung seines Kolorits und die energische Art seiner Charakterisirung gehabt hat. In Weimar und in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Düsseldorf war er in der Wahl seiner Stoffe noch schwan-

kend. Er wechselte zwischen Humoresken aus dem Bauernleben und Szenen aus dem vorigen Jahrhundert (Gestörte Ruhe; eine Bauerndeputation; die Audienz auf der Treppe; des Landes Hoffnung; die Macht der Töne; die Bittstellerin), und erst zu Anfang der achtziger Jahre griff er in das moderne Leben hinein, in welchem er eine so reiche Fülle von Motiven fand, dass er einen Treffer nach dem anderen herauszog. Das soziale, das kommerzielle und das politische Leben, letzteres freilich nur insoweit, als es sich innerhalb einer Provinzialstadt abspielen kann, zog er gleichmässig in den Kreis seiner Darstellung, wobei er ebensowohl dem Ernste des Lebens, den Kämpfen um Brot, Freiheit und Ehre gerecht ward, als er den humoristischen Beobachter und gelegentlich auch den satirischen Charakterzeichner spielte. Nicht selten tragen seine Bilder das Gepräge eines Kapitels aus einer Kriminalnovelle, wie z. B. »Verurtheilt« (in der Kunsthalle zu Hamburg) und das geistige Gegenstück dazu, »Freigesprochen«, eine figurenreiche Szene auf der Freitreppe eines Gerichtsgebäudes mit der Darstellung eines ergreifenden Wiedersehens (1886), »Die Schuldverschreibung« und »Beim Auswanderungsagenten« (1887), oder sie haben eine politische Spitze, wie der »Bauernprotest« (1883) und die »schwere Wahl« (1887), vor welche ein über seine politische Ueberzeugung noch nicht ins Klare gekommener Urwähler in seinem Wahllokal gestellt ist. Die Mannigfaltigkeit der Charakteristik und die Schärfe der Beobachtung, über welche Brütt verfügt, zeigen sich am glänzendsten in den beiden figurenreichen Bildern »Aus bewegter Zeit« (1883), der Vorlesung einer Siegesdepesche im Sommer 1870 in einem Vergnügungslokale einer rheinischen Stadt, und »An der Börse« (1888), welches letztere einen Blick in den von einer säulengetragenen Galerie umgebenen Vorsaal eines Börsengebäudes gewährt, dessen Besucher gruppenweise in lebhafter Unterhaltung begriffen sind.

Von Angehörigen der älteren Generation der Düsseldorfer Genremaler sind noch Carl *Böker* (geb. 1836), ein Schüler von Sohn und Schadow, welcher sich besonders in humoristischen Bildern (die kleinen Rekruten, Amor in der Skulpturengalerie, die theure Hotelrechnung) und in Szenen aus dem Kinderleben ausgezeichnet hat; Ernst *Bosch* (geb. 1834), ein Schüler von Sohn, Hildebrandt und Schadow, welcher die Figuren seiner Szenen aus dem ländlichen Leben und den deutschen Volksmärchen gern mit einer sommerlichen Landschaft und den Thieren des Hauses und des Waldes in Verbindung bringt; Jakob *Leisten* (geb. 1845), ein Schüler der Akademie, welcher das vornehme Familiengenre und das Kostümbild kultivirt (Werther und Lotte, Besuch bei der Gutsherrschaft,

der Letzte seines Stammes); Otto *Erdmann* (geb. 1834 zu Leipzig), in Dresden und München gebildet und seit 1858 in Düsseldorf ansässig, welcher die Motive seiner mit höchster Eleganz ausgeführten und durch feine Empfindung ausgezeichneten Kostümbilder zumeist der Rokokozeit entnimmt (das Blindekuhspiel, die geheime Botschaft, Liebesorakel, die unterbrochene Klavierstunde, der Verlobungsring, das kranke Prinzesschen); Hugo *Oehmichen* (geb. 1843 zu Borsdorf bei Leipzig), ein Schüler der Dresdener Akademie, welcher sich 1870 in Düsseldorf niederliess und zumeist ernste Szenen aus dem ländlichen Leben mit eindringlicher Charakteristik behandelt hat (die Todesbotschaft in der Galerie zu Wiesbaden, die Schmückung der Kirche vor der Trauung, der Steuerzahltag in der Dresdener Galerie, ein Begräbniss in Westfalen); Ernst *te Peerdt* (geb. 1852), ein Schüler von Bendemann, Piloty und Diez, welcher sich besonders durch das tendenziöse Duellbild »Um ein Nichts!« bekannt gemacht hat, Eduard *Schulz-Briesen* (geb. 1831), ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, dessen Stärke in der derben Humoreske liegt; Fritz *Sonderland* (geb. 1836), ein Schüler von Hiddemann, und Hermann *Sondermann* (geb. 1832), ein Schüler von Jordan, zu erwähnen, welche letztere gleichfalls mit Humoresken ihre besten Erfolge erzielen.

Eine andere Gruppe von Düsseldorfer Genremalern knüpft sich an Wilhelm Sohn, dessen hervorragende Lehrthätigkeit, wie wir schon früher bemerkt haben (Bd. II. S. 384), einen neuen Aufschwung der Malerei in Düsseldorf herbeigeführt hat. An dem angeführten Ort haben wir auch einen seiner Schüler, seinen Vetter Karl Sohn d. j., charakterisirt. Von den übrigen ist Karl *Hertel* (geboren 1837 zu Breslau) der älteste. Die Stoffe zu seinen Genrebildern entnimmt er zumeist dem fröhlichen Treiben der männlichen Schuljugend, deren Uebermuth er besonders glücklich in einem »Jungdeutschland« betitelten Bilde der Berliner Nationalgalerie (1874), einer Geographiestunde in einer Dorfschule mit dem üblichen Unfug der ungeberdigen Rangen, geschildert hat. Ein vielseitigeres Talent ist Joseph *Scheurenberg* (geboren 1846), welcher sich von 1863—1867 auf der Düsseldorfer Akademie bildete und anfangs unter der Leitung Karl Sohns als Portraitmaler, dann im Anschluss an Wilhelm Sohn als Genremaler hervortrat. Die Stoffe zu seinen zart empfundenen und sorgsam durchgeführten Genrebildern entlehnte er theils dem 16. und 17. Jahrhundert (ein Lied aus alter Zeit, fahrende Spielleute), theils der Rokokozeit (Amüsante Lektüre, Städter des 18. Jahrhunderts auf einer Landpartie), später auch dem modernen Volksleben (der Tag des Herrn in der Berliner Nationalgalerie, die Rückkehr einer Wittwe mit ihrer Tochter von der Abendmahlsfeier in der Kirche). Im

Jahre 1879 wurde er als Lehrer an die Kunstschule in Kassel berufen, wo er sich auch mit der Ausführung von allegorischen Gruppen im Treppenhause des Gerichtsgebäudes auf dem Gebiet der monumentalen Malerei versuchte, damit jedoch über die Grenzen seiner Begabung hinausging. Schon nach zwei Jahren gab er seine Lehrthätigkeit in Kassel auf und siedelte nach Berlin über, wo er sich vorzugsweise der Bildnissmalerei widmet. Zwischen dem Portrait und dem eleganten Familiengenre theilt auch Konrad *Kiesel* (geb. 1846) seine Thätigkeit, welcher seine Kunststudien, um Architekt zu werden, auf der Berliner Bauakademie begann, sie dann als Bildhauer im Atelier Schapers fortsetzte und schon mit einigen Statuetten günstige Erfolge erzielt hatte, als eine Reise in Holland ihn zum Entschluss brachte, es auch mit der Malerei zu versuchen. Nachdem er kurze Zeit bei dem Maler Paulsen in Berlin gearbeitet, ging er nach Düsseldorf und eignete sich dort bei Wilhelm Sohn koloristische Fertigkeiten an, welche er schnell zu höchster Virtuosität, namentlich in der Behandlung von glänzenden Seiden- und Atlasstoffen, entfaltete. Er liebt es, junge Mädchen und Frauen aus der vornehmen Gesellschaft, einzeln oder zu Gruppen vereinigt, in modischer Toilette oder in malerischen Kostümen innerhalb eleganter Räume darzustellen, wobei er nicht so sehr das Hauptgewicht auf den Ausdruck geistigen Lebens oder seelischer Empfindungen in den Köpfen legt, als auf die Harmonie des malerischen Gesammteindrucks, welcher bei sorgfältigster Durchführung des Beiwerks auf festliche Pracht berechnet ist. »Mutter und Kind«, »Auf dem Balkon«, »In der Bibliothek«, der »Geburtstagsmorgen«, »Atelierbesuch«, »Mandolinata«, »Siesta«, »Petrarcas Laura« sind seine Hauptwerke, denen sich noch zahlreiche Damenbildnisse anreihen, in welchen sich Kiesels koloristische Virtuosität ebenfalls zumeist in der Wiedergabe kostbarer Roben bewährt. Nachdem er noch ein Jahr in München zugebracht, siedelte er 1886 nach Berlin über. — Eine tiefer angelegte Künstlernatur als die genannten Schüler Sohns ist Otto *Kirberg* (geb. 1852), welcher sich seit 1869 auf der Düsseldorfer Akademie gebildet und später seine durch die Theilnahme am deutsch-französischen Kriege unterbrochenen Studien bis 1879 bei Wilhelm Sohn fortgesetzt hat. In diesem Jahre entstand auch sein erstes grösseres Bild »Ein Opfer der See«, in welchem ein tragischer Vorgang aus dem holländischen Schifferleben — die Leiche eines ertrunkenen Seemanns wird seiner jungen Frau und dem greisen Vater ins Haus gebracht — so ergreifend und mit so grosser malerischer Kraft geschildert war, dass das Bild auf der Berliner Ausstellung mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet und für die Nationalgalerie angekauft wurde. Kirberg blieb

fortan der Schilderung des nordischen Schiffer- und Fischerlebens treu und brachte schon im nächsten Jahre in den »sorgenvollen Stunden«, welche ein Ehepaar am Bette seines kranken Kindes verbringt, ein Seitenstück von gleicher Tiefe der Empfindung und ebenso grossen koloristischen Vorzügen. In seinen späteren Bildern (eine holländische Kirmesszene, eine ernste Frage, die Lauscherin, der einzige Trost u. s. w.) hat er auch humoristische Töne angeschlagen, ohne jedoch eine so tiefe Wirkung zu erzielen, wie mit seinen Erstlingsarbeiten. —

Die Akademie und das blühende Kunstleben Düsseldorfs haben nicht bloss zahlreiche Landschaftsmaler aus den skandinavischen Ländern angezogen, sondern auch solche nordische Künstler, welche sich der Historien- und Genremalerei widmen wollten. Der älteste und zugleich hervorragendste unter ihnen ist Adolf *Tidemand* (geb. 14. August 1814 zu Mandal in Norwegen), welcher in seinen besten Genrebildern eine ebenbürtige Stellung neben Knaus und Vautier beanspruchen darf*). Er machte seine ersten Studien von 1832—1837 auf der Akademie zu Kopenhagen und ging dann nach Düsseldorf, wo er sich bei Hildebrandt und Schadow zum Geschichtsmaler ausbildete und bereits 1841 mit seinem ersten Bilde »Gustav Wasa redet in der Morakirche zu den Dalekarliern« einen so günstigen Erfolg erzielte, dass er in der Geschichtsmalerei seinen wahren Beruf gefunden zu haben glaubte. Er ging auch 1842 zu seiner weiteren Ausbildung nach München und von da nach Italien und war dann noch eine Zeitlang als Geschichts- und Portraitmaler thätig, bis ihn eine Verkettung von äusseren Umständen auf die Genremalerei führte, in welcher sich seine künstlerische Kraft am wirksamsten zeigen sollte. Wie Blanckarts, welcher, selbst ein Maler, ein paar Jahrzehnte hindurch inmitten der Düsseldorfer Künstlerschaft gelebt hat, berichtet, hatte sich Tidemand erboten, für die Kirche des Erlösers in Christiania ein Altarbild zu malen, zu dessen Ausführung bereits die Mittel vorhanden waren. Aber die maassgebenden Faktoren mochten den Künstler für diese Aufgabe nicht geeignet halten und übertrugen das Bild Eduard Steinle in Frankfurt a. M. Ueber diesen Misserfolg verstimmt, machte Tidemand eine Reise in die Gebirgsthäler Norwegens, »und hier erschloss sich ihm das ganze eigenartige Volksleben eines noch von der Kultur unbeleckten Stammes, dessen Sitten und Gebräuche noch so wenig bekannt und vielleicht niemals malerisch dargestellt waren.« Nach Düssel-

*) Vgl. M. Blanckarts, Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren. Stuttgart 1877. — Adolf Tidemands Udvalgte Vaerker. Radirungen von H. L. Fischer. Christiania 1878. — Dietrichsen, Adolf Tidemand hans Liv og hans Vaerker. Christiania 1878.

dorf zurückgekehrt, eröffnete er dort im Jahre 1846 mit den Gemälden »Norwegische Weihnachtssitte«, »Familienszene« (Grossmutter und Enkel nach der Geige des Vaters tanzend) und »norwegische Bauernkirche« die lange Reihe von Sittenbildern aus dem norwegischen Volksleben, in denen er, in Uebereinstimmung mit seinem Charakter, in welchem sich tiefe Frömmigkeit mit einem edlen, gemüthvollen Ernst paarte, vorwiegend solche Motive behandelte, die das religiöse und häusliche, in der Familie und in der Pietät gegen das Alter wurzelnde Leben der norwegischen Landbevölkerung zu einer erschöpfenden Darstellung brachten. Mit grossem Scharfblick hob er neben dem psychologischen auch das ethnographische Moment in der Charakteristik seiner Figuren hervor und gab somit seinen Sittenbildern neben der gegenständlichen noch eine tiefere Bedeutung, welche auch heute noch besteht, da seine koloristische Darstellungsweise nach Kraft, Tiefe und der den Objekten entsprechenden frischen Natürlichkeit und Klarheit strebte. Seine zum Theil mehrfach wiederholten Hauptwerke sind die »Katechisation des Küsters in einer Landkirche Norwegens« (1847), »der Briefleser«, »die Haugianer« (1848, in der Kunsthalle zu Düsseldorf), den Gottesdienst einer religiösen Sekte darstellend, aus deren Mitte einer, über den der Geist kommt, zum Prediger erweckt wird, »Gottesdienst in einer Dorfkirche« (1851), der »Rath der Nachbarin« (1852), der »verwundete Bärenjäger« (1856, in der kaiserlichen Galerie zu Wien), »Frauen in einer Kirche in Dalekarlien« (1857), die »Hausandacht« (1858), der »Wolfsjäger in der Sennhütte, seine Abenteuer erzählend«, und »die Begräbnissfeier in Norwegen« (beide in der Ravené'schen Galerie in Berlin), die »einsamen Eltern« (1859), die »Brautschmückung« (1860), die »Austheilung des Abendmahls in einer Hütte«, die »Brautkrone der Grossmutter« (1865, in der Kunsthalle zu Karlsruhe), die »Fanatiker« (1866), der »Hochzeitszug, der einen Waldbach durchschreiten muss« (1873) und »ein Fischfang« (1875).

Das hohe Ansehen, welches sich Tidemand mit diesen Sittenbildern erwarb, liess ihn auch in den Augen seiner Landsleute zur Lösung solcher Aufgaben befähigt erscheinen, die man ihm früher nicht zugetraut hatte. Da er fast alljährlich die Sommermonate in seiner norwegischen Heimath zubrachte, um dort seine Studien zu machen, flossen ihm Aufträge monumentalen oder dekorativen Charakters in reicher Zahl zu. Der erste war ein Cyklus von zehn auf Zink gemalten, das norwegische Bauernleben in Momenten des Familienglücks und -leids darstellenden Wandbildern für den Speisesaal des Schlosses Oskarshall bei Christiania. Zwanzig Jahre später entstand im Auftrage des Königs von Schweden ein ähnlicher, aber nur auf vier Bilder beschränkter Cyklus aus dem

Volksleben, welcher, als Hochzeitsgeschenk für eine Prinzessin bestimmt, die erste Begegnung der Liebenden, die Brautschmückung, den Brautzug und den ersten Besuch der Eltern bei dem jungen Paare darstellt. Zur religiösen Malerei grossen Stils kehrte Tidemand erst in den sechsziger Jahren zurück, wo er für die Dreifaltigkeitskirche in Christiania ein Altarbild mit der »Taufe Christi« (1869 vollendet) malte. Ihm folgten, ebenfalls für Kirchen seiner Heimath, die »Auferstehung Christi« (1871) und die Einzelgestalt Christi, des Trösters nach den Worten: »Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid.« Diesen religiösen Gemälden wurde zwar »ernste Würde und warme Empfindung« nachgerühmt, aber an ihnen die ideale Auffassung der verehrungswürdigen Personen vermisst, und in diesem Mangel liegt die Grenze der durchaus realistischen Begabung Tidemands, welche dem Künstler selbst verborgen blieb. In die Sage und Geschichte seines Landes griff er auch trotz seiner Erfolge auf dem Gebiete des heimischen Sittenbildes aus eigenem Antrieb zurück. Im Jahre 1864 malte er nach einer alt-norwegischen Sage einen »Zweikampf beim Hochzeitsmahl«, auf welchem die Wildheit leidenschaftlicher Naturmenschen mit grauenhafter Wahrheit geschildert ist, und noch kurz vor seinem Tode vollendete er eine Darstellung der »Landung des Obersten Sinclair, der ein schottisches Hilfskorps den Schweden zuführt, in Romsdaelen 1612«. Er hatte nur die Figuren gemalt, während die landschaftliche Umgebung ein Werk seines Landsmannes Morten-Müller (Bd. II, S. 451) ist, und damit kommen wir auf diejenige Gruppe von Gemälden Tidemands, in welchen er nur die Figuren gemalt hat. Darunter befinden sich einige seiner besten Schöpfungen. Zu der »Brautfahrt auf dem Hardanger Fjord« (1848), dem »Sommerabend auf einem norwegischen Binnensee« (1851, in der Berliner Nationalgalerie), dem »nächtlichen Fischfang« und dem »Leichenbegängniss am Sogne Fjord« (1852) hat Hans Gude, zu den »Lappländern auf der Rennthierjagd« (1873) Sophus Jakobsen die Landschaft gemalt. — Die Hauptthätigkeit seiner letzten Jahre war wieder einem grossen Geschichtsbilde gewidmet. Der König von Schweden hatte ihn mit der Ausführung eines die Gründung Christianias durch König Christian IV. darstellenden Gemäldes beauftragt, und während er sich, mit den Vorstudien zu dieser Arbeit beschäftigt, in Christiania aufhielt, starb er dort am 25. August 1876.

Durch die Erfolge Tidemands ermuthigt, haben noch andere skandinavische Genremaler ihre Ausbildung in Düsseldorf gesucht und dort auch ihren Wohnsitz behalten. Die hervorragendsten der älteren Generation sind Bengt *Nordenberg* (geb. 1822 zu Kompinkulla in der Landschaft Blekingen in Schweden), Ferdinand *Fagerlin* (geb. 1825 zu Stock-

holm) und August *Jernberg* (geb. 1826 zu Stockholm). Der erstere und der letztere kamen ungefähr zu gleicher Zeit (1851) nach Düsseldorf, Fagerlin erst nach 1854. Er war bis dahin Offizier gewesen und nahm dann seinen Abschied, um sich zunächst auf der Akademie seiner Vaterstadt, dann in Düsseldorf bei Karl Sohn und zuletzt bei Couture in Paris in der Kunst weiter auszubilden, welche er schon während seines Militärdienstes betrieben hatte. Er liess sich in Düsseldorf nieder, wo er nach dem Vorbilde Jordans vornehmlich das Leben der nordischen Strandbewohner, der Seeleute und Fischer zum Gegenstande seiner Gemälde wählte, in welchen Ernst und Humor gleichmässig zu ihrem Rechte gelangen. In der Charakteristik ist er energischer, in der Färbung kräftiger und tiefer als Jordan, aber in der Erfindung weniger mannigfaltig und ursprünglich. Aus den Titeln seiner Hauptwerke (die »angehenden Raucher«, die »Eifersucht«, im Nationalmuseum zu Christiania, die »Fischerfamilie«, die »Liebeserklärung«, der »Heirathsantrag«, der »abgewiesene Freier«, der »Besuch bei den Eltern«, der »Besuch bei der Wöchnerin«) lässt sich der Inhalt seines Schaffens erkennen. Bengt Nordenberg, welcher sieben Jahre Zimmermann gewesen war, ehe er sich in Düsseldorf bei Hildebrandt der Malerei widmen konnte, schloss sich in der Wahl seiner Stoffe aus dem Volksleben seiner Heimath mehr an Tidemand an, mit besonderer Vorliebe für dessen ernste, gemüthvolle Richtung, wie seine hervorragendsten Schöpfungen, die »Abendmahlsfeier in einer Dorfkirche« (1854, in der Nationalgalerie zu Christiania), der »Organist in einer schwedischen Dorfkirche« (im städtischen Museum zu Leipzig), die »Ablieferung des Zehnten« (1862), der »Brautzug in Schweden«, der »verwundete Bärenjäger«, »Heuernte in Schweden« (1878) und »Rettung Schiffbrüchiger« (1883) beweisen. August Jernberg fing, wie Tidemand, mit Darstellungen aus der schwedischen Geschichte an, wandte sich aber bald der Schilderung seiner heimischen Landleute zu und entnahm später auch die Stoffe zu seinen meist humoristischen Genrebildern den Rheinlanden und Westfalen. Die Hauptvertreter der jüngeren Generation der in Düsseldorf gebildeten skandinavischen Maler sind Henrik *Nordenberg*, ein Sohn des oben genannten Bengt, und besonders Hans *Dahl*, dessen Darstellungen aus dem norwegischen Landleben sich durch ihren frischen, kecken Humor und durch ihre nicht minder frische, bisweilen freilich etwas bunte und glasige Färbung schnell die Gunst des grossen Publikums erworben haben. Im Jahre 1849 zu Hardanger in Norwegen geboren, widmete er sich dem Soldatenstande und war bereits zwei Jahre Offizier gewesen, als er 1873 seinen Abschied nahm und sich auf die Kunstschule in Karlsruhe begab, wo er sich bei Riefstahl

und Gude zum Landschaftsmaler ausbildete. Nach dem Beispiele des ersteren wollte er Landschaft und Staffage in ein Gleichgewicht bringen und zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen. Zu seiner weiteren Ausbildung ging er nach Düsseldorf, wo er unter E. v. Gebhardt und W. Sohn studirte, und trat seit 1876 mit Bildern auf, deren landschaftliche Motive zumeist seiner Heimath entnommen sind, wenn diese in der üppigsten Sommerpracht zur Zeit der Grasernte steht, während die Staffage zumeist von schlanken, jugendlichen Mädchengestalten mit goldblondem Haar und blitzenden, immer lachenden Augen im Verkehr mit jungen Burschen, mit fremden Malern und Touristen gebildet wird. »Ein Naturkind« (1879), eine blonde Schöne mit nackten Füssen, welche unter hellem Gelächter vor einem modellsüchtigen Maler über Stock und Stein davonläuft, war das erste Bild, mit welchem Dahl einen durchgreifenden Erfolg erzielte. Von demselben Geiste schalkhaften Humors sind »Weibliche Anziehung« (1881), das »Damenpensionat auf der Eisbahn« (1883), ausnahmsweise nach Beobachtungen aus der Umgebung Düsseldorfs, das »hinter dem Segel« auf dem Boote belauschte, sich küssende Liebespaar (1884), die »Fahrt über den Fjord«, »Vor der Wahl«, »Zu spät«, ein von der Ueberfahrt ausgeschlossener Bauernbursche mit einem Grasbündel, und die »Ankunft zur Kirche« erfüllt. Gelegentlich hat er auch, wie z. B. in dem »Spiel der Wellen«, der neben einem Boote einhertreibenden Leiche eines ertrunkenen Mädchens, tragische Motive behandelt.

Eine von der vorherrschenden künstlerischen Richtung seiner Landsleute unabhängige und unbeeinflusste Stellung nimmt der Norweger Vincent *Stoltenberg-Lerche* oder, wie er sich selbst nennt, St.-Lerche (geb. 1837 zu Tönsberg) ein. Nachdem er eine Zeitlang auf der Universität zu Christiania studirt hatte, ging er 1856 nach Düsseldorf und bildete sich auf der Akademie zum Architekturmaler aus. Er machte Studienreisen nach Venedig, Holland, Frankreich u. s. w. und malte anfangs Innenräume von Kirchen und Klöstern, die er mit figürlicher Staffage versah, zu welcher ihm in erster Linie Geistliche und Mönche die Motive boten. Allmälig wuchs sich die Staffage aber zu genrebildlicher Bedeutung aus, und schliesslich wurde aus dem Architekturmaler ein geistreicher Charakterzeichner und humorvoller Sittenschilderer, welcher gern fröhliche Gesellschaften bei heiterem Mahl und gutem Trunke in künstlerisch gestalteten oder doch malerisch interessanten Innenräumen aus den letzten zwei oder drei Jahrhunderten versammelt. Die „Klosterbibliothek", der „Zehntentag im Kloster", die „Bauhütte des Klosters", die „Unfehlbare Bowle", der „Besuch eines Kardinals im Kloster", „Münchhausen erzählt", das „Frühstück des Modells", „Seemannsgeschichten",

die „Clubisten von Mainz“, „politisirende Spiessbürger“ und der „Zwerg des Königs“ sind die Hauptwerke des Künstlers, in welchen die Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts ebenso lebendig in ihrer äusseren Erscheinung und Tracht und nach ihrem inneren Wesen geschildert sind, wie die Klostergeistlichen, die Bierphilister und die Schiffskapitäne unserer Zeit.

Einen ausgezeichneten Spezialisten des Architekturstücks, welcher zu den Hauptvertretern dieses Zweiges der Malerei in Deutschland gehört, besitzt die Düsseldorfer Schule in Adolf *Seel* (geb. 1829 zu Wiesbaden). Er bildete sich von 1844—1851 auf der Akademie, besonders unter Karl Sohn, und studirte dann ein Jahr lang in Paris. Anfangs hielt er sich an die Darstellung des Inneren von byzantinischen, romanischen und gothischen Kirchen. Nachdem er sich 1864 und 1865 in Italien aufgehalten, beschäftigten ihn vorzugsweise die Markuskirche in Venedig und ihre Kapellen. Seine künstlerische Kraft entwickelte sich aber erst zu voller Reife und Eigenart, nachdem er 1870—71 Spanien, Portugal und die Nordküste Afrikas und 1873—74 den Orient, Aegypten und Palästina bereist hatte. In der Wiedergabe der maurischen und arabischen Baudenkmäler in Verbindung mit einer malerischen Figurenstaffage erreichte er bald eine Virtuosität, welche ihren Höhepunkt ebensowohl in strenger Detaillierung der Ornamentenfülle wie in dem Glanze der koloristischen Gesamtwirkung, in reizvoller Beleuchtung und in poetischer Auffassung findet. Von seinen älteren Werken sind das Innere einer byzantinischen Kirche, der Kreuzgang des Domes zu Halberstadt im Winter und verschiedene Innenansichten von San Marco, von seinen späteren der Löwenhof der Alhambra, ein arabischer Hof in Kairo (1876, in der Berliner Nationalgalerie), ein ägyptischer Harem mit Insassen (1878), aus der Alhambra und Eingang zum Saale der zwei Schwestern hervorzuheben. Eine gleiche Meisterschaft der koloristischen Darstellung wie der sorgsamen Durchführung der Einzelnheiten erreicht Seel auch in seinen Aquarellen (z. B. in dem Inneren der Grabeskirche zu Jerusalem), und gelegentlich hat er auch Einzelfiguren aus dem orientalischen Volksleben, wie z. B. eine Apfelsinen-Verkäuferin, eine Odaliske in einem behaglich ausgestatteten Haremsgemache und einen arabischen Scheikh lebendig und wahr geschildert.

Dass die Bildnissmalerei in Düsseldorf lange Zeit keine ausschliesslich diesem künstlerischen Berufe lebenden Vertreter gefunden hat, sondern nur nebenher von Geschichts- und Genremalern betrieben worden ist, erklärt sich aus der materiellen Lage einer Provinzialstadt. Selbst der Ruhm von Karl Sohns Bildnissen, welche unter seinen Schöpfungen vor dem Urtheil der Nachwelt noch am meisten Stich halten, ist nicht weit über

die Stadtgrenzen Düsseldorfs hinausgedrungen. Erst in neuerer Zeit hat sich ein Düsseldorfer Künstler, welcher die Porträtmalerei als sein Hauptfeld kultivirt, in weiteren Kreisen durch geistvoll und fein charakterisirte Bildnisse bekannt gemacht: Hugo *Crola* (geb. 1841 zu Ilsenburg am Harz), ein Schüler der Akademien von Berlin und Düsseldorf, wo er sich bei Bendemann, Karl und Wilhelm Sohn ausgebildet hat. Schon zu Ende der sechsziger Jahre erzielte er mit männlichen und weiblichen Bildnissen einige glückliche Erfolge, und seit dem Anfang der siebenziger Jahre gelangte die vornehme Auffassung seiner Porträts, welche besonders den weiblichen zu Gute kam, auch auf den internationalen Ausstellungen zur Geltung, obwohl Crolas malerische Technik etwas Befangenes und Schwerfälliges hatte. Aber mit den Jahren überwand er diese Mängel. Sein Kolorit nahm nicht nur an Kraft und Wärme, sein malerischer Vortrag nicht nur an Leichtigkeit und Lebendigkeit zu, sondern er durfte sich sogar, wie z. B. in dem Bildniss eines jungen Mädchens in weisser Balltoilette (1887), welches sich in ganzer Figur von einem lichtgrauen Hintergrunde abhebt, an die Lösung koloristischer Probleme wagen, welche früher das ausschliessliche Vorrecht der französischen Farbenkünstler gewesen war. 1877 wurde Crola Lehrer und im folgenden Jahre Professor an der Kunstakademie.

Der hervorragendsten Thiermaler der Düsseldorfer Schule haben wir schon oben (Bd. II, S. 427—428) im Zusammenhange mit den Landschaftsmalern gedacht. Hier ist nur noch Karl *Jutz* (geb. 1838 im Dorfe Windschläg bei Offenburg in Baden) zu erwähnen, welcher sich nach abenteuerlich verlebter Jugend seit 1861 in München im Anschluss an Mali, Gebler, Braith u. a. zum Thiermaler ausbildete, aber im Gegensatz zu den genannten Genossen den Hühnerhof und seine Bevölkerung zu seiner ausschliesslichen Domäne erkor. 1867 nahm er seinen Wohnsitz in Düsseldorf, wo er seitdem eine stattliche Zahl von kleinen, mit miniaturenartiger Sauberkeit durchgeführten, sonnenhellen und lebhaft kolorirten Bildern gemalt hat, in welchen er mit liebevollem Eingehen auf Art und Charakter eines jeglichen zahmen Geflügels Leben, Freude, Mühsal und Kämpfe der Hühner, Gänse, Enten, Tauben, Truthühner u. s. w. auf den Höfen, im Felde und am Teichesrand zu schildern pflegt.

10. Die Malerei in Dresden und den übrigen Kunststädten Deutschlands.

Während sich in Berlin, München und Düsseldorf auch unabhängig von den akademischen Pflanzstätten ein kräftiges Kunstleben aus tiefliegenden Wurzeln zu entwickeln und ein fröhliches Gedeihen zu er-

reichen vermochte, hat in den übrigen grösseren Haupt- und Provinzialstädten Deutschlands die zarte Pflanze der Kunst nur im Schutze der Höfe und der Akademien ein mehr oder minder treibhausähnliches Dasein fristen können. Zu Zeiten haben auch Dresden und Weimar in die allgemeine Entwicklung der deutschen Kunst fördernd eingegriffen. Aber eigentliche Mittelpunkte des deutschen Kunstlebens sind diese Städte niemals in dem Grade gewesen, wie Berlin, München und Düsseldorf. Im Wesentlichen ist die neuere Kunstgeschichte von Dresden, Weimar Stuttgart, Karlsruhe, Kassel, Leipzig, Frankfurt a. M., Königsberg i. Pr. u. s. w. mit der Geschichte ihrer Kunstakademien und Kunstschulen identisch, und es ist im Laufe dieser Darstellung oft genug hervorgehoben worden, dass die meisten der künstlerischen Kräfte, welche gewisse Abschnitte der neueren deutschen Kunst bestimmt oder sie um einen Schritt vorwärts gebracht haben, dem akademischen Zwange, der künstlerischen Dressur soweit als möglich aus dem Wege gegangen sind. Es kann daher nicht die Aufgabe des Geschichtsschreibers der Kunst sein, auch die Geschichte der Akademien in den Kreis seiner Schilderung zu ziehen. In einem allgemeinen Ueberblick wollen wir, anknüpfend an die Unterrichtsanstalten in den grösseren Städten Deutschlands, nur noch diejenigen, an ihnen als Lehrer wirkenden Maler von Bedeutung erwähnen, welche in unserer Darstellung noch keinen Platz gefunden haben, wobei wir nur die Künstler der neuesten Zeit, bezw. der Gegenwart in Betracht ziehen.

Die im Jahre 1705 als Malerakademie gestiftete, 1764 auf die Ausbildung auch von Bildhauern, Architekten und Kupferstechern erweiterte Kunstakademie in *Dresden* hat in den vierziger, fünfziger und sechsziger Jahren durch die Lehrthätigkeit von Ludwig Richter, Bendemann, Julius Hübner und Schnorr von Carolsfeld eine Zeit hoher Blüthe erlebt. Zahlreiche Schüler sind aus ihr hervorgegangen, mit denen sie nicht nur in der Folge ihre eigenen Lehrerstellen besetzen konnte, sondern die auch an auswärtigen Akademien und Kunstschulen zu Ansehen und Einfluss gelangten. Den Kreis der Genre- und Landschaftsmaler, der sich um Ludwig Richter gruppirte, haben wir schon oben (Bd. II, S. 335) charakterisirt, und dort (S. 338) sind auch die hervorragendsten Schüler Hübners erwähnt worden. Einer der letzteren, Julius *Scholtz* (geb. 1825 zu Breslau), ist gegenwärtig Professor an der Dresdener Kunstakademie. Er ist zumeist als Porträtmaler thätig, hat sich aber in weiteren Kreisen vorzugsweise durch zwei Geschichtsbilder von grosser Lebendigkeit der Darstellung und glänzender, kräftiger Färbung bekannt gemacht, durch das »Gastmahl der Generale Wallensteins« (1861, im Besitz der Verbindung

für historische Kunst) und die »Musterung der Freiwilligen vor Friedrich Wilhelm III. in Breslau« in dem Museum daselbst (grössere Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie). Auch hat er sich auf dem Gebiete der monumentalen Malerei durch acht im Jahre 1880 vollendete Wandgemälde aus dem Leben des Herzogs Albrecht in der Albrechtsburg zu Meissen bewährt. Unter den in Dresden gebildeten Schülern Schnorrs ist in erster Linie Hermann *Wislicenus* (geb. 1825 zu Eisenach) zu erwähnen, welcher unter den Künstlern der Gegenwart wohl am treuesten die Eigenart des Meisters bewahrt hat. In seinem siebenzehnten Jahre kam er nach Dresden auf die Kunstakademie und arbeitete anfangs im Atelier Bendemanns, seit 1864 aber, als Schnorr die Direktion der Akademie übernahm, bei diesem, unter dessen Leitung auch seine erste grössere Komposition »Abundantia und Miseria« (Ueberfluss und Elend) entstand (der Karton im Museum zu Leipzig, das später danach ausgeführte Oelbild, um 1852, in der Dresdener Galerie). Schon dieses erste Bild des Künstlers lässt erkennen, dass ihm eine Verschmelzung des hohen und edlen Stils der neudeutschen romantischen Schule mit den Wirkungen, welche das moderne Kolorit zu erreichen gestattet, als oberstes Ziel seines Strebens vor Augen schwebt. Ein Aufenthalt in Italien, besonders in Rom (1854—1857), welcher ihm durch den Grossherzog von Sachsen-Weimar ermöglicht wurde, vertiefte seine ideale Richtung, wobei auch ein enger Verkehr mit Cornelius entscheidend einwirkte. Von der herben Strenge des letzteren hat Wislicenus jedoch nichts angenommen. Auch in den Schöpfungen, welche nach seiner Rückkehr in Weimar stattfanden, wo er zehn Jahre lang seinen Wohnsitz behielt, offenbart sich in erster Linie der begeisterte Romantiker, der Schwung der Komposition mit Adel und Schönheit der Formengebung verbindet. Ausser einer Anzahl von Zeichnungen und Aquarellen allegorischen und geschichtlichen Inhalts schuf er eine Reihe von religiösen Wandgemälden für die Grabkapelle der Grossfürstin Maria Paulowna und für die Kapelle des Weimarer Schlosses, einen Karton mit der Darstellung des Kampfes des Menschen mit den Elementen im Museum zu Weimar und eine Reihe von Kartons mit den Hauptmomenten der Geschichte der deutschen Kunst zur Ausschmückung des Treppenhauses daselbst, die jedoch nicht zur Ausführung gelangt sind. Im Jahre 1868 folgte er einem Rufe als Professor an die Kunstakademie zu Düsseldorf, und hier widerfuhr ihm das Missgeschick, dass beim Brande der Akademie im Jahre 1872 sein Atelier mit sämmtlichen Studien und mehreren angefangenen und halbvollendeten Bildern zerstört wurde. Darunter befanden sich auch vier allegorische Darstellungen der vier Jahreszeiten, welche ihn bereits seit

dem Ende der sechsziger Jahre beschäftigten. Er ging von neuem an die Arbeit und vollendete 1876 den Frühling und den Sommer und im folgenden Jahre den Herbst und den Winter. Es sind vier grosse, jetzt der Berliner Nationalgalerie gehörige Oelgemälde, welche je eine sitzende weibliche Figur mit Kindern unter einem Bogen und mit entsprechendem landschaftlichen Hintergrunde darstellen. In dieser reifsten Schöpfung des Künstlers spricht sich auch sein Streben nach einem blühenden und glänzenden Kolorit in Verbindung mit edler Anmuth und sinnvollem Ernst am stärksten aus. Im Jahre 1877 wurde Wislicenus auch wieder mit einer grossen monumentalen Arbeit betraut, mit der Ausschmückung des grossen Saales im Kaiserhause zu Goslar, nachdem er in einer voraufgegangenen Konkurrenz den ersten Preis erhalten hatte. Er begann diese Arbeit 1879, und man erwartet ihren Abschluss im Jahre 1890. Es ist ein umfangreicher Cyklus von Bildern, welche sich auf eine Längswand, zwei schmale Seitenwände und die Fensterwand vertheilen. Das Mittelbild an der Hauptwand schildert in einer etwas befremdlichen Mischung von allegorischen und realen Elementen die Wiederaufrichtung des neuen deutschen Kaiserreichs, während die sechs grossen Bilder rechts und links von der Mitte bedeutungsvolle Ereignisse aus der Geschichte des alten deutschen Reichs, die zwischen ihnen befindlichen kleineren, zum Theil auf Leinwand gemalten Nebenbilder denkwürdige Momente aus der Geschichte der Goslarer Kaiserpfalz darstellen. In diesen Kompositionen wird noch einmal der Geist der alten romantischen Geschichtsmalerei in der Art Schnorrs und der Düsseldorfer mit seinen Vorzügen und Schwächen lebendig. Die Begabung des Künstlers wurzelt überdies nicht in einer den wirklichen Vorgängen entsprechenden Darstellung geschichtlicher Ereignisse, zu welcher es ihm auch an dramatischer Kraft gebricht, sondern in der poetischen Versinnlichung von tiefen Gedanken und anmuthigen Phantasien, und deshalb sind die Bilder zu deutschen Märchen und Sagen an der Fensterwand des Kaisersaals der am glücklichsten gelungene Theil des ganzen malerischen Schmuckes.

Ein anderer Schüler Schnorrs, Paul *Kiessling* (geb. 1836 zu Breslau), hat seinen Wohnsitz in Dresden behalten, nachdem er sich seit 1855 noch längere Zeit in Rom, Antwerpen und Paris weitergebildet. Er hat mythologische Bilder (Odysseus und die Amme Eurykleia, Venus und Adonis, Raub der Europa), Genrebilder aus dem italienischen Volksleben und Allegorien nach Schillerschen Gedichten gemalt, sich in neuerer Zeit aber vorzugsweise der Bildnissmalerei zugewendet. Sein gediegenes Kolorit, seine elegante, geschmackvolle Auffassung und seine geistvolle Charakteristik lassen erkennen, dass die Einflüsse der französischen und belgischen

Schule bei ihm das Uebergewicht erlangt haben, wofür das anmuthige Bildniss der drei Schwestern in der Dresdener Galerie ein bezeichnendes Beispiel ist. Er ist Professor an der Kunstakademie.

Ein Wislicenus eng verwandtes Talent ist Theodor *Grosse* (geb. 1829 zu Dresden), welcher, ursprünglich Bildhauer, durch Bendemann zur Malerei geführt wurde und von ihm auch seine Ausbildung erhielt. Nachdem er schon mit seinem ersten Bilde, einer »Leda mit dem Schwan« (1852), den Erfolg erzielt, dass es für die Dresdener Galerie angekauft wurde, nahm er unter der Leitung Bendemanns an der Ausführung von dessen Wandgemälden im Kgl. Schlosse zu Dresden Theil und verwerthete dann seine gewonnenen Fertigkeiten in der dekorativen Malerei in der Ausführung von Deckenmalereien im neuen Galeriegebäude und von enkaustischen Wandgemälden im gräflich Solms'schen Schlosse Wildenfels an der Mulde. Diese Arbeit — es sind die geistlichen und weltlichen Tugenden und Szenen aus der Geschichte der Grafen zu Solms zur Darstellung gelangt — trug ihm das Reisestipendium der Akademie ein. Er hielt sich 1858 in Florenz und 1859 in Rom auf, wo er vorzugsweise die monumentalen Malereien der Renaissance und Raffael studirte und auch in Beziehungen zu Cornelius trat. Eine Frucht dieser Studien war das Oelgemälde: der Besuch der drei Engel bei Abraham. In die Heimath zurückgekehrt, fand er bald Gelegenheit, die in Italien gesammelten Eindrücke und Erfahrungen an einem umfangreichen Werke der monumentalen Malerei zu erproben. Aus einer Konkurrenz um die Ausmalung der westlichen Loggia des Lichthofes im städtischen Museum zu Leipzig ging er als Sieger hervor, und in den Jahren 1864—1871 führte er einen Cyclus von mythologischen und allegorischen Malereien aus, welche sich auf die drei Kuppeln, die Zwickel und Bogenfelder sowie auf die Pilaster der Wände erstrecken und denen der Gedanke zu Grunde liegt, »dass die bildende Kunst in den religiösen Vorstellungen ihren idealen Ursprung hat und dass die künstlerische Schöpferkraft des Menschen auf das Walten der göttlichen Schöpferkraft zurückdeutet.« Die dem Künstler eigenthümliche helle Färbung ist besonders der Wirkung der Kuppelmalereien günstig, welche die lastende Schwere der Wölbung glücklich neutralisiren. Im Gegensatz zu Wislicenus legte sich Grosse aber auch in seinen Oelgemälden eine grosse Zurückhaltung hinsichtlich der Farbe auf. Auch als Maler verleugnete er darin den Bildhauer nicht, dass er das Hauptgewicht auf die Strenge der Zeichnung und die Kraft der plastischen Modellirung legte, und diese Einseitigkeit beeinträchtigt den Gesammteindruck seines umfangreichsten Oelgemäldes, der »Landung der Seelen im Büsserlande« nach Dantes »Göttlicher Komödie« (1879, in der Dres-

dener Galerie). Von den übrigen dekorativen und monumentalen Schöpfungen Grosses sind noch die ganz in Raffaelischem Stile gehaltenen Wandgemälde in der Aula der Fürstenschule zu Meissen hervorzuheben, welche die von vier Genien umgebene Gestalt der Wissenschaft, Plato, im Haine Akademos lehrend, Aristoteles im Kreise seiner Schüler und Cicero, gegen Catilina redend, darstellen. Er ist Professor an der Akademie.

Die idealistische Richtung an der Dresdener Kunstakademie vertritt auch Heinrich *Hofmann* (geb. 1824 in Darmstadt), welcher sich seit 1842 auf der Düsseldorfer Akademie bei Hildebrandt und Schadow bildete und 1846 eine Studienreise nach Holland und Belgien machte, wo er an der Akademie in Antwerpen drei Monate lang studirte. Er ging dann nach Paris und lebte von 1847—48 in München und von 1848—1854 abwechselnd in Frankfurt a. M., Darmstadt, Dresden und Prag, wo er theils Bildnisse, theils Geschichts- und Genrebilder (Enzio im Kerker, Romeo und Julia) malte. Seine Studienreise hatte ihn von der Bedeutung der Farbe auch für die Malerei idealen Stils so fest überzeugt, dass er sich in dieser Anschauung nicht wankend machen liess, als er 1854 nach Rom ging und dort mit Cornelius bekannt wurde, welcher im übrigen auf Hofmanns künstlerische Richtung einigen Einfluss gewann. Dies zeigte sich zunächst darin, dass sich Hofmann mit grossem Eifer der religiösen Malerei zuwendete. In Rom entstand das erste Bild dieser Gattung, eine figurenreiche »Gefangennehmung Christi«, welche für die Galerie in Darmstadt erworben wurde, wo Hofmann nach seiner Rückkehr nach Deutschland von 1859—1862 thätig war. Dann nahm er seinen Wohnsitz in Dresden, wo er 1870 zum Professor der Kunstakademie ernannt wurde. Die reifsten Früchte seines Schaffens sind die drei grossen Gemälde »die Ehebrecherin vor Christus« (1869), der »zwölfjährige Jesusknabe im Tempel« (1882, beide in der Dresdener Galerie) und »Christus predigt am See« (1876, in der Berliner Nationalgalerie). Ein hohes, an Raffael geschultes Schönheitsgefühl, eine tiefe, innige Charakteristik der Köpfe, eine wohl abgemessene Komposition, eine edle Harmonie in den Umrisslinien und eine freundliche, hellgestimmte Färbung, die sich in dem zweiten der Bilder an die Venezianer anschliesst, sind die Vorzüge dieser Bilder, an welchen das Andachtsbedürfniss der gebildeten Kreise unserer Zeit eine grössere ästhetische Befriedigung gefunden hat, als an den realistischen Schöpfungen E. v. Gebhardts. Daneben hat Hofmann mit besonderer Vorliebe Szenen aus dramatischen Dichtungen und Stoffe aus der Mythologie behandelt. »Othello und Desdemona«, »Shylock und Jessica«, »Venus und Amor« und »Nymphe und Schwan« sind seine Hauptwerke dieser Gattung. Auch hat er sich mit einem Deckenbilde im Vestibül des

Dresdener Hoftheaters, einer Apotheose von Helden des Alterthums, und einem Wandgemälde aus der sächsischen Geschichte in der Albrechtsburg zu Meissen auf dem Gebiete der monumentalen Malerei versucht.

Als Vertreter der malerisch-realistischen Kunstrichtung wirkt seit 1876 der Belgier Ferdinand *Pauwels* an der Akademie. Obwohl er seiner Bildung nach der Antwerpener Schule angehört, darf er in einer Geschichte der deutschen Kunst nicht fehlen, weil er in zwei Lehrstellen zahlreiche Schüler herangebildet und durch diese Schüler einen grossen Einfluss auf die neuere Entwicklung des Kolorismus in Deutschland geübt hat. Am 13. April 1830 zu Eckeren bei Antwerpen geboren, studirte er von 1842 bis 1850 auf der dortigen Akademie, wo er sich besonders an Wappers anschloss, welchem er einen wesentlichen Theil seines koloristischen Könnens verdankt. Seinem Erstlingsbilde »Balduin und seine Tochter Johanna« folgte 1852 ein »Coriolan vor den Thoren Roms«, welcher ihm den grossen römischen Preis einbrachte. Während eines vierjährigen Aufenthalts in Rom fühlte er sich besonders zur Behandlung biblischer Stoffe hingezogen, wandte sich aber nach seiner Rückkehr in die Heimath der niederländischen Geschichte zu, welcher er fortan fast ausschliesslich die Motive zu seinen durch tiefe und energische Charakteristik, durch Grösse der Auffassung und durch ein sattes, ernst gestimmtes Kolorit von sonorem Vollklang ausgezeichneten Gemälden entnommen hat. In Antwerpen entstanden u. a. »die Wittwe Jakobs von Artevelde« (1857, im Museum zu Brüssel) und »die Verbannten des Herzogs von Alba« (1861), welche durch den Glanz der koloristischen Behandlung auch in Deutschland so grosse Bewunderung erregten, dass Pauwels 1862 einen Ruf an die Kunstschule in Weimar erhielt, wo er in zehnjähriger Lehrthätigkeit eine stattliche Zahl von jungen Künstlern in die Geheimnisse seiner Palette eingeweiht hat. Sein eigenes künstlerisches Schaffen litt darunter nicht. Neben einigen Bildern aus seiner vaterländischen Geschichte (Lebensrettung Levyn Pyns, Genter Bürger vor Philipp dem Kühnen von Burgund, Szene aus der Verfolgung der Protestanten in den Niederlanden, Königin Philippine den Armen in den Strassen Gents Hilfe spendend), malte er für das Maximilianeum in München ein figurenreiches Ceremonienbild »Ludwig XIV. empfängt die Abgesandten der Republik Genua« und für die Lutherzimmer der Wartburg sieben Szenen aus dem Leben Luthers, aus seiner Jugendgeschichte und aus seiner Mönchszeit, Luther, die Thesen anschlagend, und Luther vor Cajetan. Diese Kompositionen enthalten nur wenige Figuren, sind aber durch die Energie der Auffassung, durch die stilvolle Behandlung der Gewandung und des Beiwerks und die aus der Tiefe der Herzen und Seelen geschöpfte Charakteristik der Figuren

trotz des glänzenden Kolorits von grosser, echt monumentaler Wirkung und von überzeugender geschichtlicher Wahrheit. Im Jahre 1872 gab Pauwels seine Lehrthätigkeit in Weimar auf und kehrte nach Belgien zurück, wo ihm der Auftrag wurde, in einem Saale der Tuchhallen zu Ypern einen von de Groux begonnenen Cyklus von zwölf Wandgemälden mit Darstellungen aus der Geschichte der Stadt zu vollenden. Während er mit dieser Arbeit beschäftigt war, erhielt er abermals einen Ruf nach Deutschland, an die Kunstakademie zu Dresden, welchem er 1876 Folge leistete. Hier führte er u. a. zwei von den Kompositionen für Ypern, »Graf Philipp vom Elsass im Marienhospital zu Ypern« (1877, in der Dresdener Galerie) und »Regentin Johanna von Flandern, am Charfreitag Ypern besuchend, giebt Gefangenen die Freiheit« (1885) in kleinerem Maassstabe und mit Veränderungen in Einzelnheiten als Oelgemälde aus und bewährte sich auch wieder in alter Kraft auf dem Gebiete der monumentalen Malerei, indem er für die Aula der Fürstenschule zu Meissen sechs Wandgemälde schuf, welche Karl den Grossen in der Schule, die Pflege der Wissenschaften am Hofe der Mediceer, die Gründung der Fürstenschule durch Kurfürst Moritz, ihre Vollendung durch Kurfürst August, Luther und Melanchthon und ein von den Personifikationen der Stärke und Gerechtigkeit umgebenes Bildniss des Königs Albert von Sachsen darstellen. — Neben Pauwels lehrt bereits einer seiner Schüler, Leon *Pohle* (geb. 1841 zu Leipzig), an der Dresdener Akademie, deren Zögling er selbst bis 1860 gewesen war, ohne dass er jedoch befriedigende Erfolge erzielt hatte. Er ging dann nach Antwerpen, wo er sich in der Malklasse des Prof. van Lerius weiter bildete, aber durch die Gemälde von Pauwels so starke Anregungen erhielt, dass er letzterem nach Weimar folgte und bis zum Jahre 1866 dessen Schüler war. Nachdem er Studienreisen nach München, Wien und Paris gemacht, nahm er 1868 seinen Wohnsitz in Weimar, wo er bis zu seiner Berufung nach Dresden im Jahre 1877 als Portrait- und Genremaler thätig war. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Begabung liegt in der Bildnissmalerei. Seine Portraits, unter denen die der Maler Ludwig Richter (im Museum zu Leipzig und in der Berliner Nationalgalerie) und Peschel (in der Dresdener Galerie), des Bildhauers Hähnel und der Königin Carola von Sachsen hervorzuheben sind, zeichnen sich durch geistvolle, tiefeindringende Charakteristik und eine glänzende, kräftige, etwas tief gestimmte Färbung aus.

Die Kunstschule in *Weimar* ist im Laufe unserer Darstellung schon sehr häufig und fast immer in Verbindung mit den besten Namen der neueren deutschen Kunst erwähnt worden. Der Grossherzog Karl Alexander hatte sich nach dem Beispiele seines Ahnen Karl August die Aufgabe gestellt,

noch einmal ein goldenes Zeitalter der Musen in der thüringischen Residenz zu eröffnen, und zwar, um kein Nachahmer zu sein, nicht für die Dichtkunst, sondern für die reizvollste und fasslichste der bildenden Künste, für die Malerei. Er dachte sich anfangs seine Residenz als einen zwanglosen Vereinigungspunkt hervorragender Künstler, die, ein jeder nach seiner Neigung, in voller Freiheit nur ihrem Schaffen leben und durch ihre Schöpfungen auf jüngere Künstler anregend wirken sollten. Genelli und Graf Kalckreuth gehörten zu den ersten, welche nach Weimar berufen wurden, wo bereits Friedrich Preller, Karl Hummel (Bd. II, S. 107), der in der Düsseldorfer Schule und bei Delaroche in Paris gebildete Geschichtsmaler Friedrich Wilhelm *Martersteig* (geb. 1814), welcher zahlreiche Bilder aus der Geschichte der Reformation (Uebergabe der Augsburger Konfession, Luthers Einzug in Worms, Huttens Dichterkrönung in Rom) und des dreissigjährigen Krieges gemalt hat, und andere Künstler thätig waren. Es entwickelte sich bald ein so frisches künstlerisches Leben in Weimar, dass der Gedanke auftauchte, Lehre und Unterweisung in eine feste Organisation zu bringen, und schliesslich eine Kunstschule gegründet wurde, deren Statut, welches der individuellen Freiheit des Lehrers wie des Lernenden den weitesten Spielraum lässt, am 1. Oktober 1860 die Genehmigung des Grossherzogs fand. Die kurze Geschichte dieser Kunstschule zeigt ein doppeltes Gesicht. Auf der einen Seite gelang es dem hohen Begründer und Schirmherrn der Anstalt, eine Reihe der glänzendsten Talente der deutschen und niederländischen Kunst nach Weimar zu ziehen; aber keines von ihnen vermochte in Weimar feste Wurzeln zu fassen. So bietet die Geschichte der Weimarer Kunstschule auf der anderen Seite hinsichtlich des Lehrerpersonals das Schauspiel eines beständigen Kommens und Gehens. Unter dem Direktorate des Grafen Kalckreuth (1860—1875) waren A. von Ramberg, die Belgier Pauwels und Charles Verlat, Böcklin, Lenbach, Plockhorst, Thumann, Wislicenus, Baur, Gussow, Max Schmidt, Albert Brendel und Hagen als Lehrer thätig. Abgesehen von dem der belgischen Schule angehörigen Verlat haben wir alle diese Künstler bereits charakterisiert, bis auf den Landschaftsmaler Theodor *Hagen* (geb. 1842 zu Düsseldorf), welcher, seit 1871 Professor an der Kunstschule, nach dem Abgange Kalckreuths bis 1881 als Direktor fungirte. Er war von 1863—1868 Schüler von Oswald Achenbach gewesen und hatte dann Studienreisen in den Alpen und den Gebirgen Mitteldeutschlands gemacht. In seinen Alpen- und Berglandschaften aus der Schweiz, aus der Eifel, seinen Flachlandschaften nach niederrheinischen und holländischen Motiven legte er aber nicht, nach dem Vorbilde seines Lehrers, den Schwerpunkt auf eine poetisch-roman-

tische Stimmung, sondern er suchte bei vorwiegend ernster Haltung des Stimmungscharakters die schlichteste Erscheinung des Naturobjekts festzuhalten, und dieser realistische Zug, welcher übrigens mit einer kräftigen malerischen Darstellung verbunden ist, tritt noch stärker in den Arbeiten seiner Schüler auf, von denen wir einen, Hans *Feddersen*, welcher diesen Realismus bis zur trostlosen Oede gesteigert hat, schon früher (Bd. II, S. 429) kennen gelernt haben. Zwei andere Schüler Hagens, Ludwig Freiherr von *Gleichen-Russwurm* (geb. 1836), ein Enkel Schillers, und Gustav *Koken* (geb. 1850) bewegen sich in derselben Richtung eines nüchternen Realismus, welcher in der Wiedergabe der reizlosesten Naturausschnitte bei trüber, frostiger Frühlings- oder Herbstesstimmung sein höchstes Ziel und in skizzenhafter Andeutung der Einzelnheiten und verschwommener Haltung des Ganzen sein malerisches Ideal sieht. Während diese Künstler die Motive zu ihren Landschaften Nord- und Mitteldeutschland entnehmen, hat ein vierter Schüler Hagens Edmund *Berninger* (geb. 1846), welcher später seinen Wohnsitz in München nahm, weite Reisen gemacht und den derben Realismus der Weimarer Schule gerade an solchen Stoffen erprobt, welche bis dahin überwiegend Gegenstände der poetisch-romantischen Naturauffassung und Darstellung gewesen waren. Von seinen Landschaften, welchen zumeist eine intensive, auf grelle Wirkung berechnete Beleuchtung durch Sonnen-, Mond- oder künstliches Licht eigenthümlich ist, sind ein Nachtfest in Venedig, ein venezianischer Kanal am Abend, die Ruinen von Karthago, der Teich Bethesda in Jerusalem, Bazar in Tunis, ein Abend bei Kairo, der Golf von Algier, ein Fest in Neapel, Monaco und der Golf von Salerno die hervorragendsten.

Von 1881 bis 1885 war der schon im Zusammenhange mit der Berliner Schule charakterisirte Thier- und Landschaftsmaler Albert *Brendel* (s. o., S. 263) Direktor der Kunstschule. Da die Verwaltungsgeschäfte mit der Zeit eine Ausdehnung angenommen hatten, die mit künstlerischer Thätigkeit unvereinbar erschien, wurde das Direktorat später nicht mehr an einen Künstler übertragen, sondern in eine rein administrative Stelle umgewandelt. Ausser Brendel und Hagen sind zur Zeit (1889) der Portrait- und Genremaler Max *Thedy* (geb. 1858), ein Zögling der Münchener Akademie, und Graf Leopold von *Kalckreuth*, ein Sohn des Landschaftsmalers und gleichfalls in München gebildet, Lehrer an der Kunstschule. Letzterer ist im Gegensatze zu seinem Vater ein Naturalist von derbstem Schrot, welcher Bauern und Bäuerinnen, Gemüsegärten, Wiesen und Aecker in naturgrossem Maassstabe in der aschgrauen Art der Münchener Freilichtmaler, aber auch Bildnisse in der gleichen nüchternen und empfindungslosen Auffassung malt.

Um dieselbe Zeit, als die Weimarer Kunstschule gegründet wurde, nahm auch die Kunstschule und damit das Kunstleben in *Karlsruhe* einen hohen Aufschwung. Zu Johann Wilhelm Schirmer, welcher von 1853—1863 Direktor der Kunstschule war, gesellten sich 1858 Lessing, 1859 Schrödter. 1864 wurde der Düsseldorfer Gude Nachfolger Schirmers als Lehrer der Landschaftsmalerei und war bis 1880 als solcher thätig. 1871 wurde Riefstahl als Professor an die Kunstschule berufen, und 1875 übernahm er, allerdings nur für kurze Zeit, das Direktorat. Der Düsseldorfer Carl Hoff siedelte 1878 als Lehrer der Kunstschule nach Karlsruhe über, und neben ihm wirken jetzt die aus der Münchener Schule hervorgegangenen Landschaftsmaler Hermann Baisch und Gustav Schönleber. Alle diese Künstler sind bereits innerhalb der Charakteristik der Düsseldorfer und Münchener Schule gewürdigt worden. Es bleibt nur noch der gegenwärtige Direktor der Kunstschule, Ferdinand *Keller*, welcher dieses Amt seit 1880 bekleidet, zu erwähnen übrig. Am 5. August 1842 zu Karlsruhe geboren, erhielt er seine Bildung auf dem dortigen Lyceum, begleitete aber noch vor Abschluss derselben als sechszehnjähriger seinen Vater und älteren Bruder nach Brasilien, wohin beide, Ingenieure von Beruf, zum Strassen- und Brückenbau berufen worden waren. Während eines vierjährigen Aufenthalts daselbst kamen in dem jungen Manne seine künstlerischen Neigungen zum Durchbruch. Er machte Studien nach der tropischen Landschaft, besonders nach der üppigen Vegetationsfülle des brasilianischen Urwalds und begann nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt 1862 regelmässige Studien auf der Kunstschule, um sich unter Schirmers Leitung zum Landschaftsmaler auszubilden. Er hat auch damals und später noch brasilianische Landschaften und Waldbilder aus der Umgegend von Rio de Janeiro (u. a. Alexander von Humboldt auf dem Orinoko) gemalt; aber der 1863 erfolgte Tod Schirmers nöthigte ihn, sich zu seiner weiteren Ausbildung nach einem anderen Lehrer umzusehen, welchen er in dem damals in Karlsruhe ansässigen österreichischen Maler Johann *Canon* (eigentlich J. von Straschiripka, 1829—1885) fand. Unter der Leitung dieses ausgezeichneten Koloristen, welcher in seiner malerischen Ausdrucksweise den Glanz der venezianischen Farbenkünstler mit der feurigen Kraft eines Rubens verschmolz, eignete sich Keller eine noch reichere und blühendere Art der Darstellung an. Er wandte sich nunmehr auch der Genre-, Portrait- und Geschichtsmalerei zu und erzielte 1867 auf der Pariser Weltausstellung mit einem »Tode Philipps II. von Spanien« einen ersten grossen Erfolg. In seinem nächsten Geschichtsbilde »Nero beim Brande Roms« (1873), zu welchem er eingehende Lokalstudien gemacht, gerieth er etwas in das Theatralische und hin-

sichtlich des Kolorits in das Fahrwasser Makarts, fand aber die mehr auf das lebhaft Bewegte, auf das Dramatische gerichtete Eigenthümlichkeit seines Talents in der figurenreichen Darstellung des »Sieges des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden über die Türken bei Salankemen 19. August 1691« (1879, in der Kunsthalle zu Karlsruhe) wieder. Fast gleichzeitig mit diesem Bilde entstand ein Entwurf für den Vorhang des Hoftheaters in Dresden (in der Gemäldegalerie daselbst), welcher ihm in der Konkurrenz den ersten Preis einbrachte und auch zur Ausführung gelangte. In der Mitte thront die Phantasie, eine geflügelte Frauengestalt mit einer Fackel in der Rechten, umgeben von den Vertreterinnen der Geschichte, der Poesie, der Musik, der Tanzkunst und anderen Figuren. In dem oberen Friese sieht man in Medaillons die Brustbilder von Sophokles, Shakespeare, Molière, Lessing, Schiller und Goethe, im unteren die Bildnisse von Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Meyerbeer und Wagner. Seine hier bewährte glänzende Begabung für die dekorative Malerei bekundete er auch in einigen Wand- und Deckengemälden für Karlsruher Privathäuser und in einer figurenreichen Komposition für die Aula der Universität Heidelberg, welche die Gründung der Hochschule am Neckar durch einen Triumphzug der Pallas Athene darstellt, die unter dem Vorantritt einer jubelnden Studentenschaar und gefolgt von den berühmtesten Lehrern der Alma mater auf einem römischen Zweigespann an dem Throne des von der Stadtgöttin Heidelbergs bekränzten Kurfürsten Ruprecht vorüberfährt. Die Lebensfülle seiner Gestaltungskraft und die Pracht seines Kolorits halfen ihm glücklich die Schwierigkeiten überwinden, welche in der Verbindung von allegorischen Figuren mit geschichtlichen und realen Persönlichkeiten liegen. Seit Rubens ist es keinem modernen Künstler so gut wie ihm gelungen, Allegorien und Begriffe mit wirklichem Leben zu erfüllen, und er machte sich nach diesem Versuche auch an das Wagniss, wie es Rubens gleichfalls gethan, einen Vorgang aus der neuesten Geschichte, den Einzug Kaiser Wilhelms I. an der Spitze seiner siegreichen Truppen in Berlin, in Form einer Apotheose des greisen Helden unter dem Titel »Kaiser Wilhelm, der siegreiche Gründer des deutschen Reiches« (1888) in symbolisch-allegorischer Auffassung darzustellen. Hier treten die allegorischen Figuren noch stärker in den Vordergrund als auf dem Heidelberger Gemälde. Dem Triumphwagen des sein Schwert in die Scheide stossenden, vom Hermelinmantel umwallten Imperators reitet ein geharnischter Ritter mit dem preussischen Banner vorauf. Unmittelbar vor den vier weissen, den Wagen ziehenden Rossen, welche die wilden Männer des preussischen Wappens führen, schreiten die Gestalten der Wahrheit und der Gerechtig-

keit, und über dem Haupte des Kaisers schweben die Siegesgöttin, welche sich anschickt, ihren Liebling mit dem Lorbeerkranze zu schmücken, die Göttin des Krieges und der Genius des Friedens. Zur Rechten des Kaisers reitet der Kronprinz (Kaiser Friedrich), zur Linken Prinz Friedrich Carl und hinter ihm seine drei vornehmsten Paladine, Bismarck, Moltke und Roon, während an den Seiten Soldaten des deutschen Heeres mit den Bannern der deutschen Bundesstaaten jubelnd die Hauptgruppe umgeben, deren architektonischer Hintergrund das Brandenburger Thor bildet. Auch hier ist durch die ungewöhnliche Lebendigkeit der Darstellung, die schwungvolle Komposition und den auf's höchste gesteigerten Glanz des Kolorits zwischen widerstrebenden Elementen eine künstlerische Einheit hergestellt worden. — Von den übrigen Werken Kellers sind noch »Hero und Leander« (1880) und das Bildniss einer Dame in schwarzem Atlaskleide (1883), zwei durch Kraft der Modellirung und durch ein tieftöniges, leuchtendes Kolorit gleich ausgezeichnete Schöpfungen, hervorzuheben.

An der im äussersten Osten des deutschen Reiches gelegenen Kunstakademie, an derjenigen in *Königsberg*, wirkt neben den schon im Zusammenhang mit der Berliner Schule erwähnten Karl Steffeck und Max Schmidt (s. S. 177 und S. 251) ein Maler, der sich erst neuerdings durch ein paar herzhafte Griffe in das moderne Leben in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat: Emil *Neide*. Im Jahre 1842 zu Königsberg geboren, begann er seine Studien auf der dortigen Akademie, setzte sie dann in Düsseldorf und München bei W. Diez sowie auf Reisen in Belgien, Holland und Oberitalien fort und malte nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt zumeist mythologische und allegorische Bilder (die Astronomie in der Universität zu Königsberg, Psyche, von Charon über den Styx geführt, im Museum daselbst, Orpheus und Eurydice und die schon S. 252 erwähnten Wandgemälde nach Motiven aus der Odyssee für die Aula des Gymnasiums zu Insterburg). Einen durchgreifenden Erfolg erzielte er aber erst auf der Berliner Jubiläumskunstausstellung von 1886 mit zwei Bildern, welche sowohl hinsichtlich der Wahl des Stoffes wie der koloristischen Behandlung in vollen Gegensatz zu seinen früheren Schöpfungen traten. Das eine dieser Bilder, die »Lebensmüden«, hat sogar um seines sensationellen Inhaltes willen eine ungewöhnliche Erregung hervorgerufen, die sich freilich zum Theil aus dem Umstande erklären mag, dass in Deutschland nach der statistischen Ermittlung des letzten Jahrzehnts die meisten Selbstmorde unter allen Ländern Europas vorkommen oder doch amtlich verzeichnet werden. Aber auch von rein künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet zeigt das Bild eine grosse,

fast leidenschaftliche Kraft und Wahrheit der Charakteristik im Einzelnen und in der Gesammtdarstellung, welche dem Theatralischen der Situation wirksam die Waage halten. Am äussersten Ende einer Landungsbrücke, welche in die wild aufschäumenden Wogen eines Sees oder einer Meeresbucht hineinführt, steht ein elegant gekleidetes Liebespaar in inniger Umschlingung und noch dazu mit einem um beider Hüften geschnürten Strick fest aneinander geknüpft, um durch einen gemeinsamen Sprung in die Fluthen dem tiefen Leide, das sie aus dem Leben gehen heisst, ein Ende zu machen. Nach dem Vorbilde der Franzosen, welche das Aufregende gern noch durch Umfang der Darstellung verstärken, waren die beiden Figuren in Lebensgrösse gehalten. Das zweite Bild, »Am Orte der That«, beschränkte sich auf die gewöhnlichen Verhältnisse eines Genrebildes, fesselte aber ebenso sehr durch den spannungsvollen Inhalt und den koloristischen Vortrag, welcher dem unheimlichen Vorgange glücklich angepasst war. An einem frostigen Herbsttage wird am Rande eines Gehölzes in Gegenwart einer Gerichtskommission und des der That Verdächtigen, welcher von einem Gendarmen bewacht wird, eine Grabung nach der Leiche eines Ermordeten veranstaltet, welche, wie sich aus der schmerzerfüllten Miene des am Rande der Grube knieenden alten Försters schliessen lässt, zu dem erwarteten Ziele geführt hat.

Eine vereinzelte Stellung in der neueren deutschen Malerei nimmt Arthur *Fitger* (geb. 1840 zu Delmenhorst in Oldenburg) ein, welchen wir schon oben (S. 49) als einen Vertreter jener koloristischen Richtung erwähnt haben, die man am kürzesten mit dem Namen Makart kennzeichnet. Es sollte damit nicht gesagt sein, dass Fitger ein Nachahmer Makarts ist. Er hat nur aus denselben Quellen wie jener geschöpft. Er hat sein Kolorit nach Rubens und den Venezianern gebildet, aber, im Gegensatz zu Makart, sich mit weiser Selbsterkenntniss auf dasjenige Gebiet der Malerei beschränkt, welchem diese Kunstrichtung allein gewachsen ist. »Ich konnte von Haus aus, so sagt er in einer Schilderung seines Entwicklungsganges*), niemals anders empfinden und konzipiren als dekorativ-monumental.« Die Anfänge seiner Studien liessen sich freilich ganz anders an. Er begann sie auf der Akademie zu München, wo ihn der Geist von Genelli und Cornelius so hinriss, dass er von sich sagen konnte, in seinem Herzen habe »die erlöschende Flamme des Cornelianerthums vielleicht mit ihren

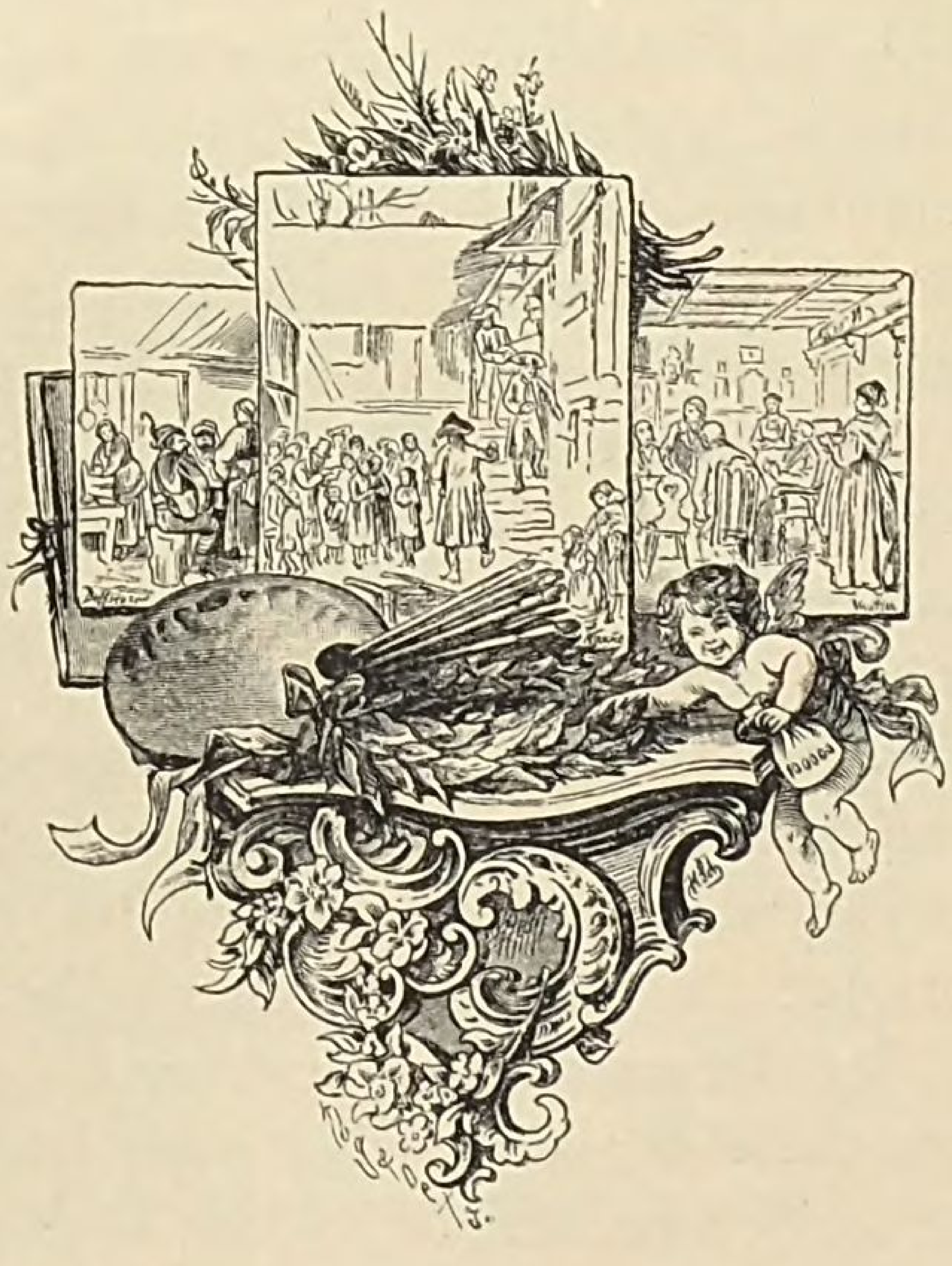
*) In der Zeitschrift »Die Kunst für Alle« (Erster Jahrgang S. 182). Nicht minder fruchtbar als seine malerische Produktion ist Fitgers Thätigkeit als lyrischer und dramatischer Dichter und Uebersetzer. Seine Dramen, von denen »Die Hexe« die zahlreichsten Aufführungen erlebt hat, zeichnen sich durch einen dämonisch-phantastischen Grundton aus.

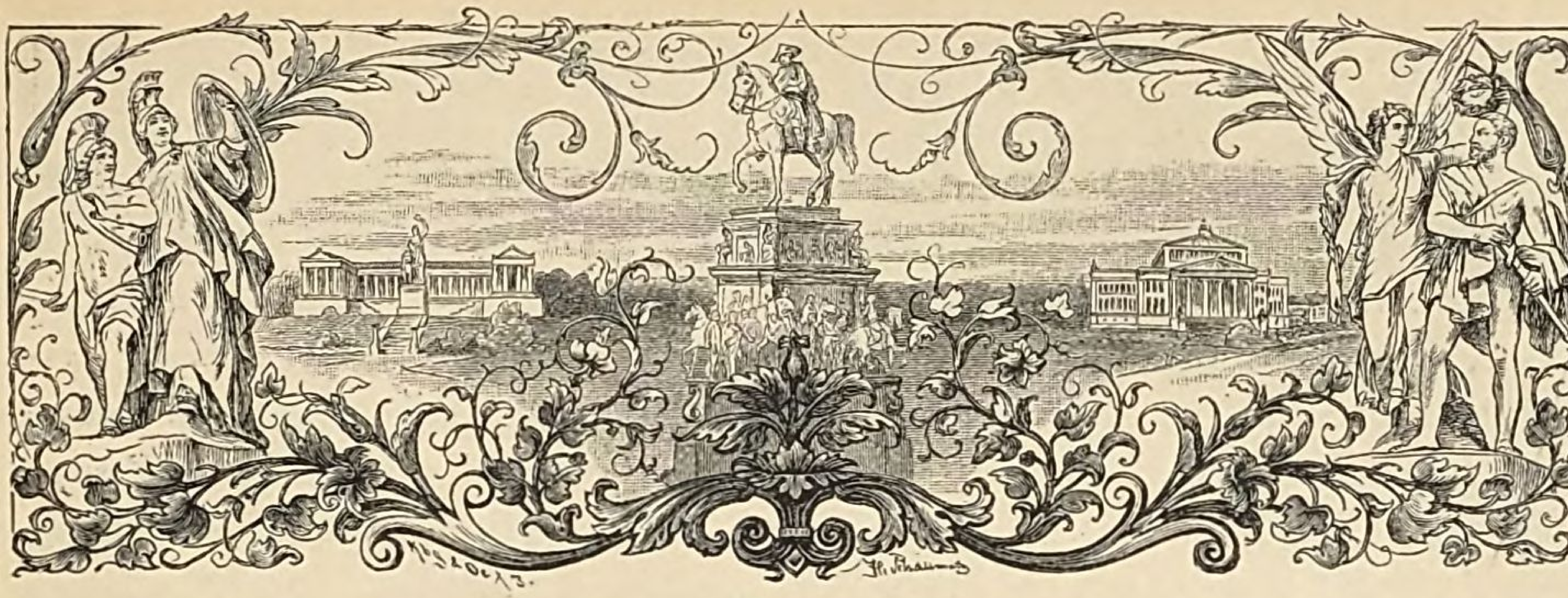
letzten Zuckungen geflackert, ehe sie ganz verstarb.« 1861 begab er sich auf die Akademie zu Antwerpen, wo er anderthalb Jahre studirte, und im Oktober 1863 nach Rom, wo er zwei Jahre blieb, ohne jedoch über seine eigentliche Begabung völlig ins Klare zu kommen. Nach einem Aufenthalt in Wien kehrte er 1866 in die Heimath zurück, und hier erhielt er endlich den ersten dekorativen Auftrag, einen ornamentalen Kinderfries und ein den Zug der Nacht und der Träume darstellendes Wandgemälde für ein Schloss in Ostfriesland. 1869 liess er sich in Bremen nieder, und hier entfaltete sich sein Talent durch die Ausführung zahlreicher dekorativ-monumentaler Malereien, in welchen Allegorisches und Mythologisches, Phantastisches und Humoristisches glücklich gemischt sind, schnell zu voller Reife. Die »Geschichte des verlorenen Sohnes und des barmherzigen Samariters« in der Rembertikirche, die »Entwicklung der deutschen Kultur« im Rutenhof, die dekorativen Oelgemälde im Rathskeller, die fünf Erdtheile im Festsaale des Hauses »Seefahrt«, die Wandgemälde im Reichspostgebäude und im Treppenhause der neuen Börse, sämmtlich in Bremen, die Wandgemälde in der Kunsthalle zu Hamburg und die Malereien in den Salons der neuen Dampfer des Norddeutschen Lloyd sind die Hauptwerke, welche der phantasievolle Künstler für öffentliche Räume ausgeführt hat.

* * *

Beim Abschlusse dieses Ueberblicks über die Hauptpflegestätten und die Hauptrichtungen der deutschen Malerei der Gegenwart ist es verlockend, aus den vielfach in einander und gegen einander fliessenden Strömungen, denen wir im Verlaufe unserer Darstellung begegnet sind, eine überwiegende Tendenz, ein auf feste und erreichbare Ziele gerichtetes Streben herauszudeuten und das Gesammtbild mit einem frohen und hoffnungsvollen Blick in die Zukunft abzuschliessen. Aber eine solche erfreuliche Schlussapotheose liesse sich nur in Szene setzen, wenn man den geschichtlichen Thatsachen Gewalt anthun wollte. Während die beiden ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts nur das Gegenspiel der klassischen und romantischen Kunstrichtung zeigten, die sich schliesslich zu einer höheren Einheit verschmolzen, gewährt das vorletzte Jahrzehnt den Anblick heftiger Kämpfe, deren Ziel menschlicher Voraussicht gänzlich verhüllt ist. Von allen Seiten, nicht bloss auf den Gebieten der Kunst, sondern auch auf dem weiteren Felde der Jugenderziehung und Volksbildung, erhebt sich ein Sturmlauf gegen alles, was den Anstrich des Klassischen und des Romantischen hat, und es ist nicht zu verkennen, dass die Herrschaft der klassischen wie der romantischen Richtung in Kunst und Leben gebrochen ist. Aber noch hat man nichts ge-

funden, was den Gebilden der Kunst mit dem neuen Inhalt zugleich eine neue Form zu geben vermag. Man spricht von Realismus und Naturalismus, man will nur die Natur und nichts als die nackte Natur und glaubt in der »Freilichtmalerei« das allein berechtigte Darstellungsmittel gefunden zu haben. Mit philosophischen Begriffen, unter denen sich ein Jeder etwas anderes denkt, und mit den Schlagworten der Ateliers gründet man jedoch keine neuen Malerschulen und eröffnet man keine neuen Richtungen der Kunst. Was aber weniger tröstlich ist, als der Mangel an greifbaren oder erkennbaren Zielen, ist das Fehlen bahnbrechender Talente. Die Helden der fünfziger, sechsziger und siebenziger Jahre, welche unsere Genre- und Landschaftsmalerei zu höchster Blüthe entfaltet, unser Volksthum für die Kunst erobert, unsere Heimath für die Malerei entdeckt haben, sind ins Grab gesunken oder sie haben ihre Kräfte in der unablässigen Produktion, welche der Bedarf und die Noth des Tages fordern, erschöpft. Und der junge Nachwuchs mit seinen neuen Bestrebungen, mit seinen Umwälzungstheorien und grossen Verheissungen? Der volltönenden Worte genug und genug auch der bemalten Leinwandflächen, auf welchen unter überreichlichem Wortschwall herzlich wenig gesagt ist. Aber die wirklich grossen Thaten sind ausgeblieben, und nach den Erfahrungen der letzten Jahre ist nicht zu erwarten, dass bereits die nächste Zukunft den lang ersehnten, neuen Aufschwung der deutschen Malerei oder eine völlige Umwälzung auf Grund der neuen Lehre vom Naturalismus und der Freilichtmalerei herbeiführen wird.





Zweites Kapitel

Architektur und Plastik

1. Schinkel und die Berliner Schule.

Mit den ersten Entwicklungsstadien der neueren deutschen Baukunst unter dem Einflusse der Antike haben wir uns bereits in der Einleitung zu dem ersten Abschnitt des ersten Kapitels (s. Bd. II, S. 4—13) beschäftigt. Wir haben dort die Männer charakterisirt, welche durch literarische Studien und auf Kunstreisen die Ueberzeugung gewannen, dass auch die Wiedergeburt der deutschen Baukunst nur von einem engen Anschluss an die Denkmäler der klassischen, insbesondere der römischen Architektur zu hoffen sei. Unter engen Verhältnissen und mit kargen Mitteln entfalteten Erdmannsdorf in Dessau, Weinbrenner in Karlsruhe und Langhans, Gentz und Friedrich Gilly in Berlin eine Bauthätigkeit, deren Ziel die Wiederbelebung der griechischen Architekturgedanken und -Formen und ihre Anwendung auf die modernen Baubedürfnisse war. Im Gegensatze zu der krausen Willkür des Rokoko und zu der pedantischen Steifheit des Zopfstils wurden die keusche Reinheit, der lautere Adel und die monumentale Würde der hellenischen Kunst als das erstrebenswertheste Ideal bezeichnet, und nach den bescheidenen Vorarbeiten jener Männer fand diese neue, mit Energie eingeschlagene Richtung in Gillys Schüler Karl Friedrich Schinkel einen

Bahnbrecher und Vorkämpfer, dessen Genialität und fruchtbare Phantasie, dessen unermüdliche Schaffenskraft und dessen gleichmässig ausgebildeter Sinn für das Grosse und Kleine jener Richtung zum Siege und zur dauernden Herrschaft verhalfen und in der That eine Renaissance der deutschen Baukunst im hellenischen Geiste herbeiführten. Karl Friedrich *Schinkel* wurde am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin als der Sohn eines Superintendenten geboren*). Sein Vater starb bereits im Jahre 1787, und 1794 zog die Mutter mit ihren Kindern nach Berlin, wo der junge Schinkel, nach eigenem Geständniss, unter grossen Schwierigkeiten seine Ausbildung auf dem Gymnasium zum grauen Kloster fortsetzte. Nachdem er die Prima erreicht, verliess er das Gymnasium, um sich der Baukunst zu widmen, nachdem schon frühzeitig eine grosse Neigung zum Zeichnen in ihm erwacht war. Für die Wahl eines künstlerischen Berufs war der Umstand bei ihm entscheidend gewesen, dass er mehrfach auf Kunstausstellungen Entwürfe des oben (Bd. II, S. 12) erwähnten Friedrich *Gilly* gesehen hatte, welche seine Phantasie und seinen Nachahmungstrieb mächtig anregten. Insbesondere war es ein im antiken Stile gehaltener Entwurf zu einem architektonischen Denkmal Friedrichs des Grossen, der den jungen Schinkel bestimmte, noch während seiner Schulzeit bei dem alten David Gilly Zeichenunterricht zu nehmen, da dessen Sohn Friedrich auf einer längeren Studienreise abwesend war. Erst zu Ende des Jahres 1798 kehrte Friedrich Gilly zurück, und nun empfing Schinkel von ihm den eigentlichen Fachunterricht, obwohl ihm seine Vormünder dringend von der Wahl dieses Berufes abgerathen und ihm den solideren eines Bier- oder Branntweinbrenners anempfohlen hatten. Im Hinblick auf die damalige Finanzlage des preussischen Staates, dessen König zu strengster Sparsamkeit gezwungen war, hatten sie so unrecht nicht, und die nächsten Jahrzehnte sollten ihre Befürchtungen hinsichtlich der Zukunft ihres Mündels nur noch mehr bestätigen. Nach Waagens Mittheilungen äusserte sich Gillys Einfluss auf seinen Schüler darin, dass er die ihm eigene »tüchtige

*) Vgl. G. F. Waagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875, S. 297—381 (K. Fr. Schinkel als Mensch und Künstler, 1844 verfasst). — F. Th. Kugler, K. Fr. Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit, Berlin 1842. (Auch in Kuglers Kleineren Schriften). — C. Boetticher, K. Fr. Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtniss, Berlin 1857. — A. v. Wolzogen, Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph, Berlin 1864. — Ders., Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, 4 Bde, Berlin 1862—1864. — F. v. Quast, K. Fr. Schinkel, Neu-Ruppin 1866. — Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. IV, S. 1—33, Nördlingen 1885. — R. Dohme, Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. I, Leipzig 1886. Dazu die Bd. II S. 5, Anmerkung, angeführte Literatur.

Bildung in den handwerklichen Theilen der Baukunst auf Schinkel übertrug. Durch seine vortrefflichen Vorträge über Perspektive eignete sich Schinkel diese Wissenschaft in einem seltenen Maasse an. Endlich theilte er ihm seine edle Geschmacksrichtung, seine Begeisterung für die Kunst der alten Welt, besonders der Griechen, mit, welche auf Schinkel für das ganze Leben eine entschiedene Wirkung ausübte.« Dass Gilly auch ein fein entwickeltes Gefühl für die Verbindung der landschaftlichen Umgebung mit der Architektur besass, haben wir schon oben (S. 13) hervorgehoben, und gerade diese Eigenthümlichkeit Gillys sollte Schinkel zu grösster Vielseitigkeit ausbilden. Leider genoss er den Unterricht Gillys nur kurze Zeit, da letzterer am 3. August 1800 im Alter von neunundzwanzig Jahren starb. Aber das Glück war Schinkel insofern günstig, als ihm trotz seiner Jugend zahlreiche Aufträge zu Bauausführungen und Entwürfen, zumeist von Gutsbesitzern, zu Theil wurden und ihn ein Baron Eckartstein als Zeichner für seine Steingutfabrik beschäftigte. Von diesen ersten Schöpfungen Schinkels hat sich nichts in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten, so dass man zur Beurtheilung dieses ersten Stadiums seines Entwicklungsgangs auf die wenigen noch vorhandenen Zeichnungen aus jener Zeit angewiesen ist. Man findet in ihnen jedoch nichts, was in wesentlichen Stücken über Gilly, Langhans, Gentz und die Geistesverwandten hinausreichte, und Schinkel muss diesen Mangel seiner Formenbildung auch erkannt haben, da er sich im Frühjahr 1803 entschloss, seine bisherige Thätigkeit abzubrechen und eine längere Studienreise nach Italien und Frankreich zu unternehmen, welche er auch am 1. Mai antrat und die ihn zuerst nach Dresden führte, wo er vierzehn Tage auf das Studium der Gemäldegalerie verwendete. Dieser erste Schritt aus dem Kreise, in welchem sich der erste Abschnitt seiner künstlerischen Entwicklung vollzogen hatte, gab gewissermaassen seinen Reisestudien die Richtung an. Ihn, der bis dahin nur wenige Gemälde zu Gesichte bekommen hatte, interessirte vorzugsweise das Malerische, und dieses Interesse tritt auch in den Reisetagebüchern, welche er von Triest aus führte, und in den Briefen nach der Heimath in den Vordergrund. Er ergeht sich gern in landschaftlichen und ethnographischen Schilderungen und spricht nur wenig von dem, was ihn in erster Linie hätte beschäftigen sollen, von den Werken der Baukunst. Sein Schweigen finden wir dadurch erklärt, dass er gelegentlich einmal bemerkt, dass die antiken Baudenkmäler »den Architekten von früh auf geläufig sind«. Aber auch von den späteren Schöpfungen seiner Kunst nehmen nur diejenigen seine Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch, in welchen ein spezifisch malerisches Element zum Ausdruck kommt, die romanischen und gothischen Bauwerke in Ober-

italien und Sizilien. Die Aufnahmen und Studien, welche er damals machte, insbesondere diejenigen nach dem Mailänder Dom und den Bauten in Palermo, sollten ihm später von grossem materiellen Nutzen sein. Von Triest ging Schinkel nach Venedig und von da über Padua, Ferrara, Florenz und Siena nach Rom, wo er bis zum Frühjahr 1804 blieb und durch den Verkehr mit J. A. Koch und Schick in seinen malerischen Studien wesentlich gefördert und noch mehr für eine grossartige Auffassung der Natur gewonnen wurde. Den Höhepunkt in der Befriedigung seines malerischen Sinns erreichte er durch eine im März 1804 unternommene Reise nach Neapel und Sizilien, wo er zahlreiche landschaftliche Studien nach Motiven aus Palermo, Taormina, Messina, Agrigent und Syrakus machte. Im Juli war er wieder in Rom, von wo er über Florenz, Pisa, Genua, Mailand und Turin nach Paris ging. Hier fand er jedoch so geringe Befriedigung, dass er schon im Januar 1805 nach Deutschland zurückkehrte und nach kurzem Aufenthalt in Strassburg, Frankfurt a. M. und Weimar im März in Berlin eintraf, wo sich bereits die Vorboten der Katastrophe geltend machten, welche Preussen im nächsten Jahre niederwerfen sollte. Die Bauthätigkeit gerieth ins Stocken, und Schinkel sah sich genöthigt, zur Fristung seines Lebens seine malerischen Fähigkeiten auf Grund der während der Reise gesammelten Studien zu verwerthen.

Ueber Schinkels Thätigkeit als Maler haben wir schon früher (Bd. II. S. 471 ff.) gesprochen*). Hier sei nur noch der von ihm erfundenen Gattung von Gemälden oder landschaftlich-architektonischen Phantasien gedacht, in welchen er, wie Waagen sich ausdrückt, »das vollständige und getreue Bild der Natur und der Zustände von Kunst und Leben der verschiedensten Gegenden und Zeiten unseres Erdballs in schöner, kunstgemässer Form zur Anschauung« zu bringen sucht und von denen die »Blüthe Griechenlands« durch den Witthöftschen Stich am meisten bekannt geworden ist, und jener optisch-perspektivischen Gemälde, welche Schinkel seit 1807 theils für die Ausstellung der Gebrüder Gropius, theils zur Ausstellung auf eigene Rechnung ausführte. Es waren phantasievolle Wiederherstellungen antiker und mittelalterlicher Werke, wie z. B. der sieben Wunder der alten Welt, der Dome von Köln und Mailand und des Münsters von Strassburg, oder Ansichten des Aeussern und Innern berühmter Baudenkmäler bei wirkungsvoller Beleuchtung oder endlich grosse

*) Vgl. dazu den Aufsatz von A. Woltmann über Schinkel als Maler in der Zeitschrift für bildende Kunst III (Leipzig 1868) S. 89 ff. Strenger urtheilt R. Dohme über Schinkels Gemälde, die »eigentlich malerische Qualitäten nicht besitzen«. Seine »Technik ist wenig entwickelt, seine Farbe meist trübe und schwer«.

Schaustücke, wie z. B. ein dreissig Fuss im Durchmesser haltendes Panorama von Palermo. Eine Arbeit dieser Art, eine Reihe von acht Ansichten italienischer Baudenkmäler, ebenfalls bei verschiedenartiger Beleuchtung, sollte eine entscheidende Wendung in Schinkels Leben herbeiführen. Der König und die Königin, welche erst vor kurzem nach Berlin zurückgekehrt waren, besuchten die Ausstellung dieser Bilder und liessen sie sich von Schinkel selbst erklären. Die Persönlichkeit des Künstlers erregte dadurch die Aufmerksamkeit des Königspaares, und Schinkel empfing bald darauf den Auftrag, einige Zimmer der Königin in dem damaligen königlichen Palais auszuschmücken. Im Jahre 1810 erhielt Schinkel auch durch den Staatskanzler Grafen von Hardenberg, der durch Beuth für die Zeichnungen und Studien des Künstlers interessirt worden war, eine Anstellung im Staatsdienst als Assessor für das ästhetische Fach bei der Oberbaudeputation. Eine praktische Thätigkeit als Architekt konnte Schinkel freilich zu jener Zeit noch nicht beginnen. Noch fünf Jahre lang war er ausschliesslich mit der Ausführung von Landschaften in Oel, mit Arbeiten für die Gropius'sche Ausstellung und mit idealen Kompositionen beschäftigt, und noch im Jahre 1815 eröffnete er sich ein neues Feld zur Bethätigung seiner reichen Phantasie, indem er auf Veranlassung des Generalintendanten Grafen Brühl die Entwürfe zu einer Reihe von Dekorationen zu Mozarts »Zauberflöte« anfertigte, welchen bis zum Jahre 1828 noch gegen neunzig andere zu Opern und Schauspielen folgten, die sich heute grösstentheils im Schinkelmuseum der technischen Hochschule zu Charlottenburg bei Berlin befinden*). Im Jahre 1815 wurde Schinkel zum Oberbaurath ernannt und im folgenden Jahre erhielt er den ersten Staatsauftrag, mit welchem seine epochemachende Thätigkeit auf dem Gebiete der monumentalen Baukunst begann. Mit dem Bau der Neuen Wache zwischen dem Zeughause und der Universität tritt Schinkel eigentlich erst in die Kunstgeschichte ein.

Die Thatsache, dass die Neue Wache sich in ihrer ernsten äusseren Erscheinung streng an die Elemente der griechischen Baukunst anlehnt, obwohl Schinkel das ganze voraufgegangene Jahrzehnt hindurch ein phantastischer Romantiker, ein begeisterter Verehrer der mittelalterlichen Baukunst gewesen war, erklärt Waagen, nach Schinkels eigenen Mittheilungen, daraus, dass er »die grossen Eindrücke, welche er in Sizilien empfangen«, durch die landschaftlichen und architektonischen Darstellungen,

*) Eine Anzahl dieser Entwürfe ist veröffentlicht in der »Sammlung von Theater-Dekorationen, erfunden von Schinkel«. (Potsdam 1849). Die nach diesen Entwürfen ausgeführten Dekorationen sind in den königlichen Theatern zu Berlin zum Theil noch gegenwärtig im Gebrauch.

die er im Laufe der Jahre ausgeführt, »zur grössten Lebendigkeit gesteigert hatte«, und dass die Herausgabe der griechischen Denkmäler des ionischen Kleinasiens durch die Gesellschaft der englischen Dilettanten Schinkel zum ersten Male ein genaues Studium der »eigentümlichen Feinheiten der griechischen Architektur gestattete. »Für die Skulptur insbesondere, berichtet Waagen weiter, bot die Verbreitung der Gipsabgüsse der Werke vom Parthenon und vom Friese des Apollotempels zu Phigalia ihm die Gelegenheit, echt griechische Skulpturen aus der unmittelbaren Anschauung kennen zu lernen. Endlich wurde Schinkels Kenntniss des griechischen Alterthums im Allgemeinen und seine Begeisterung für dasselbe durch einen genauen Umgang mit (dem Aesthetiker) Solger ungemein vermehrt. Namentlich machte Solger ihn mit den grossen griechischen Tragikern vertraut.«

Die Neue Wache ist das erste praktische Ergebniss der geläuterten, aus der Quelle geschöpften Studien Schinkels nach der Antike, ohne jede Rückerinnerung an das Schwerfällige und Zopfige, welches noch den antikisirenden Bauten aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts angehaftet hatte, zugleich aber auch das erste Zeugniss für die Selbstständigkeit, mit welcher Schinkel die Bau- und Zierformen der Antike dem modernen Geiste und den modernen Bedürfnissen anzupassen suchte*). Die vier Eckthürme kennzeichnen die militärische Bestimmung des Bauwerkes, dessen Ernst durch die der Front vorgeschobene, von sechs rein dorischen Säulen getragene Vorhalle gemildert wird. Sie ist kein blosser, dem antiken Stile zu Liebe beigegebener Zierrath, sondern sie dient dem praktischen Zweck des Aufenthalts der Wachtmannschaften. Der Fries dieser Vorhalle ist nicht, wie es das antike Schema verlangt hätte, durch Triglyphen, sondern durch Siegesgöttinnen in Relief gegliedert, welche für das erste unmittelbar nach den Befreiungskriegen errichtete, öffentliche Baudenkmal ihre geschichtliche Berechtigung haben. In noch höherem Maasse wusste Schinkel den griechischen Stil mit den Anforderungen seiner Zeit und den Lebensgewohnheiten seines Volkes bei seiner zweiten grösseren Bauschöpfung, dem Schauspielhause, zu verschmelzen. Im Juli 1817 brannte das alte Haus nieder, und Schinkel erhielt sofort den Auftrag zu einem Neubau, welcher ausser dem Zuschauer- und Bühnen-

*) Nach einer — soviel wir gesehen haben, in der Literatur vereinzelt dastehenden — Mittheilung von F. v. Quast (a. a. O. S. 22) soll Schinkel auch noch einen zweiten Entwurf für das Mausoleum in Charlottenburg angefertigt haben, nachdem der erste als nicht einfach genug abgelehnt worden, und dieser zweite dann von H. Gentz unter dessen Namen ausgeführt worden sein. Wenn diese Darstellung richtig ist, wäre also das Mausoleum der erste ausgeführte Bau Schinkels in griechischem Stil.

raum und den zugehörigen Neben- und Verwaltungsräumen noch einen Conzertsaal mit besonderem Eingang und Vorhalle, einen Saal für Dekorationsmaler, ein Magazin für Theaterdekorationen u. dgl. m. enthalten sollte, wobei ihm noch die erschwerende Bedingung gestellt wurde, die vier Brandmauern des alten Baus beizubehalten. Nur mit Mühe vermochte er es durchzusetzen, dass ihm ein Hinausschieben der Front nach der Charlottenstrasse gestattet wurde, wodurch er eine grössere Tiefe gewann, und doch gelang es ihm, in dieser Beschränkung ein Bauwerk zu schaffen, in welchem sich monumentale Würde und malerische Gruppirung, edelster Rhythmus der horizontalen wie der vertikalen Linien, Ruhe und Bewegung in glücklichstem Ebenmaass einander die Wage halten. »Wie der von fabelhaften Greifen gezogene Triumphwagen Apollos den obersten Gipfel krönt, so erscheint der ganze Bau in seinen vor- und seitwärts springenden Flügeln, in den über einander aufsteigenden Geschossen und Giebeln ein Triumph der Baukunst. Die einzelnen, sonst auseinandergehenden Theile werden jedes unter dem Schutze der Musen, die sich darüber erheben, zu derjenigen Harmonie zusammengefasst, welche der oberste Gott über ihnen repräsentirt. Kein Werk der Baukunst, soweit wir sie kennen, kommt an malerischer Wirkung diesem Linienspiel mannigfachster Architekturentwicklung gleich, das in dem ionischen Portikus der Vorhalle seinen edelsten und glänzendsten Mittelpunkt findet.« *)

Es ist das gewöhnliche Schicksal aller Schöpfungen der monumentalen Architektur, welche öffentlichen Zwecken dienen, dass die folgenden Generationen, trotz aller Pietät gegen die Urheber, in die Nothwendigkeit einer Umgestaltung versetzt werden, wenn jene Bauwerke ihren ursprünglichen Zwecken noch weiter dienen sollen. Dieses Schicksal ist auch fast sämmtlichen Werken Schinkels nicht erspart geblieben, welcher sich freilich bei seiner Bauausführung die strengste Sparsamkeit hinsichtlich des Materials und des Raumes auferlegen musste und die Schwingen seiner Phantasie nur voll entfalten durfte, wenn er sich in Entwürfen auf dem Papier erging. Nur das Innere des Schauspielhauses hat im Wesentlichen seine ursprüngliche Gestalt und Dekoration behalten, abgesehen davon, dass der Conzertsaal nicht mehr seiner ersten Bestimmung, sondern als Foyer dient und dass einige Räume verändert worden sind, welche dem Publikum nicht zugänglich sind. Obwohl insbesondere die Nebenräume den heutigen Anforderungen längst nicht mehr entsprechen, ist eine weitere Umgestaltung nicht zu erwarten, da die Façaden erst vor wenigen

*) F. v. Quast a. a. O. S. 27.

Jahren mit Sandstein bekleidet worden sind und dadurch die geistvollste Schöpfung Schinkels ein ihrer Bedeutung entsprechendes, monumentales Gewand von echtem Material erhalten hat. Eine Veränderung des Zuschauerraumes, des Conzertsaales u. s. w. nach der dekorativen Seite hin würde dem Bauwerk dagegen nur zum Vortheil gereichen. Denn »wohlthuende, behagliche Innendekorationen zu schaffen, war, wie Dohme mit Recht hervorhebt, Schinkel überhaupt versagt.« Unter diesem Gesichtspunkt ist auch Schinkels Thätigkeit für das Kunstgewerbe seiner Zeit, die vielfach überschätzt worden ist, zu beurtheilen, und zu seiner Rechtfertigung ist nicht einmal, wie Dohme gleichfalls betont, der Zeitgeschmack überhaupt anzuführen, da Schinkel »hier nicht nur in der allgemeinen Anschauung stecken bleibt, sondern sie sogar hier und da ins Extreme treibt.« Die gebrochenen Farben, welche Schinkel mit Vorliebe in der farbigen Dekoration anwendete und die auf seine Autorität fast ein halbes Jahrhundert für seine Schüler, die so lange die Herrschaft in der Berliner Baukunst führten, allein maassgebend blieben, „sind vielfach erst Erfindungen unserer Zeit, die Farbenfreude aber ist so alt wie die Menschheit und wie die Lust an weichen bequemen Ruhelagern und -sitzen. Schinkel aber hat die am Ende des vorigen Jahrhunderts Mode gewordene Negation dieser beiden Forderungen im grossen Ganzen bis an das Ende seiner Wirksamkeit festgehalten.*)«

In Anbetracht dieser einseitigen, geschichtlich unbegründeten Geschmacksrichtung ist der in unseren Tagen erfolgte völlige Umbau der Gemäldegalerie, welche das oberste Geschoss des dritten monumentalen Hauptwerks des Meisters, des 1825 begonnenen und 1830 eröffneten Alten Museums am Lustgarten einnimmt, kein Verlust. Die Genialität und Eigenartigkeit des zu Grunde liegenden Baugedankens beruhen nicht in der Anordnung der Sammlungsräume, sondern in der stolzen, von achtzehn ionischen Säulen getragenen Vorhalle, in welcher sich wiederum monumentale und malerische Wirkung eng verbinden, und in der den Eintretenden zunächst empfangenden, durch zwei Geschosse reichenden und von einer Kuppel überwölbten Rotunde, welche den Mittelpunkt der Grundrissanordnung bildet.

Ebensowenig wie Schinkel das richtige Verständniss für die Bedeutung der Farbe in der Dekoration von Innenräumen besass, vermochte er ein richtiges Verhältniss zur Gothik, dem »ergreifenden Stil deutscher Bauart«, wie er sie selbst nennt, zu gewinnen, obwohl sie ein Jahrzehnt hindurch sein ganzes künstlerisches Schaffen beherrschte. Er war der

*) A. a. O. S. 21 f.

Meinung, dass der gothische Stil im Mittelalter nicht zu seiner »völligen Vollendung« gelangt und dass diese Vollendung durch eine Wiedergeburt aus dem griechischen Geist heraus zu bewirken sei. Sowohl sein Entwurf zu einer Votivkirche, als einem Erinnerungsdenkmal an die Befreiungskriege, als ganz besonders die in den Jahren 1824—1830 ausgeführte Werdersche Kirche zeigen, wie wenig Schinkel den Grundgedanken der Gothik, das kräftige Aufstreben der konstruktiven Theile erfasst hatte und wie er vielmehr danach strebte grosse Wandflächen zu gewinnen, um „das Raumideal der Gothik mehr dem der Antike und Renaissance näher zu führen.« Auch für die Zierformen im einzelnen nahm sich Schinkel nicht die Denkmäler aus der Blüthezeit der Gothik zum Vorbilde, sondern die der Verfallzeit, in welcher sich das dekorative System bereits in kleinliche Spielerei aufgelöst hatte. Zu den ausgeführten gothischen Entwürfen Schinkels gehört auch das im Jahre 1821 enthüllte Nationaldenkmal zur Erinnerung an die Befreiungskriege auf dem Kreuzberge, eine etwa 20 Meter hohe gusseiserne Spitzsäule mit zwölf von Baldachinen überhöhten Nischen, in denen ebensoviele nach den Modellen von Rauch, Tieck und den Gebrüdern Wichmann gegossenen Genien stehen, welche die Hauptschlachten der Kriege verkörpern. Die Spitze der Säule krönt das eiserne Kreuz *).

Wenn der Versuch, mit der Werderschen Kirche eine Wiederbelebung der Gothik zu beginnen, auch missglückt ist, so hat dieses Bauwerk für Berlin doch insofern eine epochemachende Bedeutung, als es das erste Denkmal der Wiederaufnahme des märkischen Backsteinbaus ist. Da das nothwendige Gebot der Sparsamkeit, welches für den Staat ebenso maassgebend war wie für die privaten Bauherrn, Schinkel die Mittel versagte, seine Entwürfe in echten, mit erheblichen Kosten von auswärts herbeigeschafften Hausteinen auszuführen, warf er seinen Blick auf das wohlfeile heimische Material. Aber die Technik der Ziegelbrenner war ausser Uebung gekommen, und nur der Umstand, dass Schinkel in dem Ofenfabrikanten Feilner eine Kraft fand, die ihm mit Verständniss und Bereitwilligkeit zur Hand ging, ermöglichte es ihm, die für seinen Zweck nothwendigen Ziegel, Formsteine und Terracottareliefs zu gewinnen. Nach der Werderschen Kirche machte er einen zweiten Versuch mit dem Wohnhause Feilners in der jetzt nach diesem benannten Strasse, bei

*) Nach einer Angabe v. Quast's (a. a. O. S. 22) hat auch der von Friedrich Wilhelm III. gestiftete Orden des eisernen Kreuzes seine Form durch Schinkel erhalten. Zu dem Kreuzbergdenkmal bemerkt Woltmann (a. a. O. S. 167) treffend: »Unbewusst wurde über diese Art moderner Gothik dadurch Kritik geübt, dass man das Monument in Eisenguss herstellte.«

welchem auch zuerst Reliefs von farbig glasirtem, gebranntem Thon zur Belebung und Verzierung der rothen Backsteinfaçade zur Anwendung gekommen sind. In monumentalem Maassstabe wurde dann die nunmehr schon zu grösserer Leistungsfähigkeit entwickelte Technik bei der Aufführung der Bauakademie (1832—1835) verwendet. Trotz der massigen äusseren Erscheinung und des Mangels an malerischer Gruppirung ist die Bauakademie hinsichtlich der Gliederung der Façaden Schinkels geistvollste und eigenartigste Schöpfung, in der Reihe seiner Monumentalbauten sein viertes und letztes Meisterwerk. »Das zum klaren Ausdruck gelangende mittelalterliche Strukturprinzip (ein im Innern vollständig durchgeführtes, auf Gurtbögen und Säulenstützen ruhendes Gewölbesystem) verbindet sich in vollendeter Harmonie mit dem feinen, in freier Weise behandelten, hellenischen Detail, und beide sind auf das Glücklichste dem Charakter des Backsteinmaterials angepasst. Der dem letzteren angemessene Grad des Reliefs, die klare Sonderung zwischen dem struktiven Backsteingerüst und der als Einsatz ausgebildeten Terracottadekoration, die Rücksicht auf die farbige Wirkung des Materials sind in keinem späteren Werke der Berliner Schule so bedeutsam hervorgetreten wie in diesem ersten bahnbrechenden Versuche ihres Grossmeisters*).« Auch die Bauakademie ist nach Umbauten des Inneren in neuerer Zeit ihrer ursprünglichen Bestimmung entzogen und für die Kunstakademie nutzbar gemacht worden, nachdem die Vereinigung der Bau- und Gewerbeakademie zu einer technischen Hochschule einen Neubau in Charlottenburg nothwendig gemacht hatte.

Die Zahl der von Schinkel selbst oder nach seinen Entwürfen ausgeführten Neu- und Umbauten beläuft sich nach A. v. Wolzogens Berechnung auf dreiundachtzig. An Monumentalbauten und Bauten für öffentliche Zwecke sind davon noch die Schlossbrücke, die Sternwarte, der Umbau des ehemaligen Johanniterpalastes zum Palais des Prinzen Karl, das in neuerer Zeit wiederum erweitert und umgebaut ist, das Palais des Grafen Redern am Pariser Platz, bei welchem sich Schinkel ausnahmsweise einmal an den florentinischen Palaststil anschloss, die vier kleinen, in Basilikaform komponirten Berliner Vorstadtkirchen auf dem Wedding, in Moabit, vor dem Rosenthaler Thor und auf dem Gesundbrunnen und die Nikolaikirche in Potsdam, deren stolze Kuppel mit ihrem Unterbau von freistehenden Säulen erst nach Schinkels Tode von seinem Schüler Persius mit einigen Veränderungen ausgeführt wurde, hervorzuheben.

*) Berlin und seine Bauten. Herausgegeben vom Architektenverein zu Berlin (Berlin 1877). I. S. 184.

In den beiden letzten Jahrzehnten seiner künstlerischen Thätigkeit fand Schinkel auch Gelegenheit, seine Lieblingsneigung, die harmonische Verbindung eines architektonischen Gebildes mit seiner landschaftlichen Umgebung, mehrfach in Bauausführungen von grösstem malerischen Reize zu befriedigen, in dem Schloss und dem Casino zu Glienicke für den Prinzen Karl, der Villa Charlottenhof für den damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm und dem in der Nähe liegenden Gärtnerhäuschen, sowie in dem in englischer Gothik gehaltenen Entwurfe für das Schloss des Prinzen Wilhelm, nachmaligen Kaisers Wilhelms I., auf dem Babelsberg, sämmtlich bei Potsdam, welches letztere erst lange nach Schinkels Tode von Persius begonnen und mit Erweiterungen von Strack und Gottgetreu zu Ende geführt wurde. Die zuerst genannten kleinen Anlagen schliessen sich an den Villenstil der italienischen Renaissance an. Park-, Wasser- und Gartenpartieen, antike Architektur- und Skulpturbruchstücke, italienische Hallen und Lauben, zierliche Nachbildungen griechischer Denkmäler sind mit feinstem Geschmack zu einem Ganzen verwoben, in welchem das höchste künstlerische Ideal des ersten Driitttheils unseres Jahrhunderts, die Verschmelzung der klassischen Formenwelt mit der modern-romantischen Naturanschauung, in einem Maasse erreicht worden ist wie in keiner zweiten gleichzeitigen und späteren künstlerischen Schöpfung. Auf diesem Gebiete sind auch die glücklichsten Leistungen der Schüler und unmittelbaren Nachfolger Schinkels zu suchen, von denen besonders Ludwig *Persius* (1803—1845), *Hesse* und Albert *Schadow* (1797—1869) werthvolle Beiträge zur weiteren architektonischen Ausschmückung Potsdams, seiner ländlichen Umgebung und des Wasserlaufs der Havel geliefert haben, ersterer durch die im altchristlichen Basilikastil ausgeführte Friedenskirche am Eingang des Parks von Sanssouci, die Kirche zu Sacrow, die Hofgärtnerwohnungen im Park von Sanssouci und die Förster- und Wärterwohnungen im Wildpark und einige Villen in Potsdam, Hesse durch das im Palaststil der italienischen Hochrenaissance aufgeführte Orangeriegebäude und den Bau auf dem Pfingstberge, Schadow durch die Villa der Fürstin Liegnitz.

Schinkels phantasievollste Schöpfungen dieser landschaftlich-architektonischen Gattung sind leider nicht über das Stadium des malerischen Entwurfs hinausgekommen. Im Jahre 1834 führte er im Auftrage des Königs Otto von Griechenland den Entwurf zu einem Königspalast auf der Akropolis zu Athen aus, welchen er im Einklang mit der Weihe des Ortes im Stile hellenischer Tempelarchitektur hielt, aber nicht in dem strengen, feierlichen des Parthenons, sondern in dem freieren, anmuthig bewegten des Erechtheions, wobei er seine schönsten Wirkungen durch

malerische Gruppirung der verschiedenen Baukörper und durch glückliche Einfügung des südlichen Baum- und Pflanzenwuchses in das Gesammtbild erzielte. In weiteren Grenzen und in noch reicherer Mannigfaltigkeit der architektonischen und gärtnerischen Anlagen konnte sich Schinkels Phantasie in einem ihm 1838 übertragenen Plane zu einem Schlosse auf Orianda, einem Landsitz der damaligen Kaiserin von Russland (geb. Prinzessin Charlotte von Preussen), bewegen. Nach dem Urtheile Waagens, welcher die künstlerische Entwicklung Schinkels gewissermaassen mit durchlebt hat und in seine künstlerischen Absichten am meisten eingeweiht war, erreichte Schinkel in diesem Entwurfe »den Gipfelpunkt seiner architektonischen Bildung. Die Prinzipien und die Formen griechischer Kunst sind hier mit der grössten Sicherheit, Feinheit und Freiheit in Anwendung gekommen, und von der herrlichen Lage auf ansehnlicher Höhe mit der Aussicht auf das Meer und einer südlichen Vegetation alle möglichen Vortheile gezogen worden, um eine malerisch-architektonische Gesammtwirkung von zauberhafter Art hervorzubringen.«

Die aufreibende Thätigkeit, welcher sich Schinkel seit seiner im Jahre 1830 erfolgten Ernennung zum Oberbaudirektor unterzog und die 1838, wo er Oberlandes-Baudirektor wurde, noch eine Ausdehnung auf sämmtliche preussische Provinzen erhielt, untergrub seine physischen und geistigen Kräfte. Nicht genug damit, dass er sich angelegen sein liess, die Bauausführungen der Unterbeamten persönlich zu besichtigen und zu prüfen, war er auf diesen zahlreichen Dienstreisen auch als Zeichner für sein persönliches künstlerisches Interesse thätig, und in unermüdlicher Dienstwilligkeit gab er jedem von ausserhalb kommenden Privatauftrage zu einem Entwurfe für architektonische oder kunstgewerbliche Schöpfungen jeglicher Art nach. Die Folge dieser unausgesetzten schöpferischen Thätigkeit und physischen Rastlosigkeit war ein Gehirnleiden, welches im September 1840 seinen Geist zu umnachten begann und am 9. Oktober 1841 einem Leben von beispielloser Schaffenskraft das Ziel setzte.

Schinkels Name ist bis auf die Gegenwart den Architekten Berlins ein verehrungswürdiges Zeichen geblieben, unter welchem sich sonst einander widerstrebende Geister stets einträchtig zusammenfinden. Am 13. März feiert der Berliner Architektenverein alljährlich sein »Schinkelfest«, und bis zum Jahre 1879 war es Satzung, an dem Festvortrage des Abends eine der vielen künstlerischen Eigenschaften Schinkels zu preisen. Als man diese Satzung einführte, hielt man das Schaffen des Meisters für eine unerschöpfliche Fundgrube von Keimen und Anregungen, von welchen man sich bis in die fernste Zukunft hinaus triebkräftige Wirkungen versprach. Aber schon nach einem Menschenalter ward man

inne, dass man Schinkels Fortwirken überschätzt hatte. Mehr und mehr kehrte sich das Schaffen der Folgezeit von den Grundsätzen Schinkels ab, und viele derselben wurden sogar als falsch erkannt und in das Gegentheil verkehrt. Nicht in den Kunstformen der Hellenen, sondern in denen der Renaissance hat unsere Zeit das ihrem Geist zumeist entsprechende, künstlerische Gestaltungsmittel erkannt, dessen sie sich solange bedienen zu wollen scheint, bis sie ein eigenes gefunden hat. Wenn man demnach die geschichtliche Bedeutung Schinkels und seine Einwirkung auf die spätere Entwicklung der deutschen Baukunst feststellen will, wird man dem Urtheil Dohmes beipflichten müssen, welcher zwar »einer stattlichen Anzahl seiner Werke eine hervorragende Stellung innerhalb der Gesammtgeschichte der Architektur« anweist, einmal als »Etappen der Entwicklung, dann als Schöpfungen reich an allgemeingültiger künstlerischer Schöne«, dann aber zu dem Schlusse kommt, dass Schinkel »seiner künstlerischen Richtung als solcher eine Kraft beigemessen, welche ihr nicht innewohnt. Der Versuch, aus hellenischem Geiste heraus die Aufgaben unserer Zeit lösen zu wollen, bleibt ein interessantes, von Schinkel glänzend inszenirtes Experiment, dem aber rechtes Gelingen fehlt.«

Dieser Irrthum ist für die Entwicklung der Berliner Architektur insofern schädlich geworden, als das auf Schinkels Tod folgende Vierteljahrhundert, in welchem die Schüler Schinkels das ganze staatliche und private Bauwesen beherrschten, einen Stillstand bezeichnet, in welchem die von Schinkel überkommene hellenische Renaissance sich allmälig zu einem geistlosen Spiel mit kalten und starren Formen verflüchtigte, denen jeglicher Zusammenhang mit unserem Leben fehlte. Nach Persius frühem Tode war August *Stüler* (1800—1865) der bevorzugte und am meisten beschäftigte Architekt des Königs Friedrich Wilhelm IV. Er hatte nach vollendeten Studien auf der Berliner Bauakademie 1827 seine Baumeisterprüfung bestanden und war dann von Schinkel bei dem Bau des Palais für den Prinzen Karl beschäftigt worden. Nachdem er 1829—1830 eine Studienreise nach Frankreich, der Schweiz und Italien gemacht, wurde er Hofbaurath und Direktor der Schlossbaukommission, hatte aber in dieser Eigenschaft unter Friedrich Wilhelm III. wenig zu thun, so dass er sich dem Privatbau und einer Lehrthätigkeit an der Bauakademie widmen konnte. Seine Blüthezeit begann, als der baulustige, kunstbegeisterte König Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestieg. Der königliche Bauherr, welcher seine künstlerischen Gedanken gern selbst in den ersten flüchtigen Skizzen auf das Papier brachte, fand in dem schmiegsamen, feinsinnigen Stüler, dessen Stärke weniger in der Ursprünglichkeit der Erfindung und der Kraft monumentalen Ausdrucks als in der gefälligen

Anordnung des Ganzen und der liebevollen Durchführung der Einzelheiten lag, das geeignete Werkzeug zur Ausführung seiner Pläne. »Das Feine, Zarte, Milde von Schinkels Natur, so charakterisirt ihn Woltmann, fand sich bei Stüler im persönlichen Wesen wie in der künstlerischen Auffassung wieder. Ein lebhaftes Schönheitsgefühl, ein ausgebildeter ornamentaler Geschmack, ein echter Sinn für Gefälligkeit in der Wirkung reichten sich bei ihm die Hand.« Dazu kommt noch, dass das Gefühl für die Mitwirkung der Landschaft zur Erhöhung des malerischen Gesammteindrucks bei ihm zum mindesten ebenso stark entwickelt war wie bei Schinkel, und dass er sich gegen die italienische Renaissance nicht so ablehnend verhielt wie jener, auch für die Baustile des Mittelalters ein tieferes Verständniss fand, wobei ihm freilich die Fortschritte der kunstwissenschaftlichen Forschungen den Weg ebneten. Von den grossen Monumentalbauten, mit welchen Friedrich Wilhelm IV. seine Hauptstadt zu schmücken gedachte, hat Stüler nur eines, das Neue Museum, zur Ausführung und Vollendung bringen können. In seiner äusseren Erscheinung (1841—1845 ausgeführt) stellt es sich nur als ein Ergänzungs- und Erweiterungsbau des Schinkelschen Museums dar, mit welchem es durch einen den trennenden Strassenzug überbrückenden Galeriebau verbunden ist, welcher jedoch in den Schinkelschen Bau so unglücklich eingreift, dass der Skulpturenhalle des letzteren ein grosser Theil des Lichtzuflusses verkümmert worden ist. Desto mehr Licht haben die Säle des Neuen Museums, auf deren Ausstattung durch Malerei, Skulptur und alle Zweige des im Schinkelschen Sinne weiter ausgebildeten Kunstgewerbes das Hauptgewicht gelegt wurde. Wenn man die Schinkelsche That nicht durch Monumentalität der äusseren Wirkung zu übertreffen vermochte, so wollte man wenigstens durch Anlage eines gewaltigen Treppenhauses im Mittelpunkte des dreigeschossigen Organismus seine Kunst der Raumbildung steigern. Das ist auch gelungen, aber auf Kosten der Zweckmässigkeit, da dieses Treppenhaus nur ein leeres Schaustück ist, dessen Hauptreiz in den Kaulbachschen Wandgemälden, also in etwas Nebensächlichem liegt. Der Fehler, den man hier begangen hat, entschuldigt und erklärt sich einerseits durch das löbliche Bestreben Friedrich Wilhelms IV., es König Ludwig gleich zu thun und in seiner Hauptstadt der monumentalen Malerei eine neue Stätte zu schaffen, andererseits durch die allmälig erwachte Erkenntniss, dass Schinkel in der Ausstattung der inneren Räume zu wenig gethan. Man that hier freilich insofern zu viel, als man Säle und Kabinette mit Wand-, Decken- und Kuppelmalereien ausschmückte, welche nur zur Aufnahme von Gipsabgüssen bestimmt waren, deren schlichte Erscheinung durch die glänzende Umrahmung in ein nur noch

grelleres Licht gesetzt wurde. Indessen hat auch hier die Zeit wohlthätigen Wandel geschaffen, da nicht mehr alle Räume ihren ursprünglichen Bestimmungen dienen. Das schnelle Wachsthum der königlichen Museen hat es nöthig gemacht, dass die Sammlungen kunstgewerblichen, geschichtlichen und ethnographischen Charakters in andere Gebäude übergeführt worden sind, und dass ausserdem ein umfassender Neubau im Werke ist, welcher die Nordwestspitze der sog. Museumsinsel einnehmen und voraussichtlich eine neue Umwälzung in der Vertheilung und Anordnung der verschiedenen Abtheilungen der Museen herbeiführen wird. Ein Plan von ähnlichem Umfange hatte bereits Friedrich Wilhelm IV. beschäftigt, und ein Theil desselben ist noch nach seinem Tode nach seinem Entwurfe und der Stülerschen Bearbeitung, wenn auch mit Veränderungen und Erweiterungen zur Ausführung gekommen. Nach der Absicht des Königs sollte das Neue Museum einen Theil einer auf der Museumsinsel geplanten, grossartigen Forumsanlage bilden.*) »Hier sollten, durch Säulengänge und offene Hallen verbunden, alle für Zwecke der Kunst in der Landeshauptstadt erforderlichen Bauten: Museen, Akademie, Verwaltungsgebäude vereinigt gruppirt werden. Als Mittelpunkt der gesammten Anlage war ein auf hohem Unterbau ruhender korinthischer Tempel mit Säulenumgang beabsichtigt, welcher in seinem unteren Stockwerke Hörsäle, im grossen Hauptgeschoss eine mächtige Aula einschliessen sollte.« Als nach dem Tode des Königs durch die Schenkung der Wagnerschen Sammlung von Gemälden neuerer Künstler die Nothwendigkeit eines Neubaus für eine nationale Kunstsammlung erwuchs, griff man auf das Projekt Friedrich Wilhelms IV. zurück, und Stüler wurde mit einer Bearbeitung desselben unter Berücksichtigung des veränderten Zweckes beauftragt. Die äussere Gestalt des Bauwerks behielt er im Wesentlichen nach der Skizze des Königs bei, nur dass er statt der Tempelform des Peripteros, der freiumlaufenden Säulenstellung, der Raumersparniss halber die des Pseudoperipteros wählte und die ursprünglich einfache Freitreppe zu einer monumentalen Doppelstiege erweiterte. Bei der Bauausführung, welche nach Stülers Tode (1866) durch Heinrich Strack begonnen und Ende 1875 vollendet wurde, wich man im Aeusseren nicht von dem Stülerschen Plane ab, im Innern gelangte aber allmälig der Geist Stracks zur Herrschaft, welcher in der plastischen und malerischen Dekoration der inneren Räume dem inzwischen mit voller Kraft wieder erwachten Farbensinn nicht die geringsten Zugeständnisse

*) Das Folgende nach den Angaben im amtlichen „Katalog der Königl. National-Galerie“. (7. Aufl. Berlin 1885.)

machte, sondern ausschliesslich mit gebrochenen, möglichst neutralen Farben operirte, welche den Spitznamen »Milchkaffeefarben« erhielten. Schlimmer, weil unverbesserlich, war ein anderer Missgriff, indem Strack nämlich in denselben Fehler verfiel, den Stüler beim Bau des Neuen Museums begangen hatte, und ein Vestibül und ein Treppenhaus anlegte, welches den vierten Theil der vorhandenen Innenräume in Anspruch nimmt und für Sammlungszwecke wenig nutzbar gemacht werden kann.

Wir sind auf dieses Werk näher eingegangen, weil es für die Entwicklung der Berliner Baukunst insofern von prinzipieller Bedeutung ist, als es den endgültigen Beweis geliefert hat, dass das Schinkelsche Kunstideal auch mit Hülfe einer zu höchster Leistungsfähigkeit entwickelten Technik nicht zu verwirklichen ist, dass die griechischen Kunstformen mit dem Leben und dem Geiste unserer Zeit nur noch als untergeordnetes, dekoratives Beiwerk vereinbar sind.

Eine zweite grosse Aufgabe war Stüler von seinem königlichen Bauherrn auf dem Gebiete des Kirchenbaus zugedacht. Endlich sollte der grosse protestantische Dom, zu welchem Schinkel mehrere Entwürfe angefertigt hatte, zur Ausführung gelangen, und nach verschiedenen Experimenten, welche sich im altchristlichen Basilikenstil bewegten, fand ein Kuppelbauentwurf Stülers mit quadratischem Grundriss und in Halbrund heraustretendem Chor die Genehmigung des Königs. Aber die Bauausführung gedieh nicht über die Fundamente und einen kleinen Theil des Unterbaus hinaus, und ebenso ergebnisslos verlief eine 1869 veranstaltete Konkurrenz um einen neuen Dombauentwurf, obwohl sie einige sehr geniale Baugedanken zu Tage förderte. Der Krieg des folgenden Jahres und die Sorgen der nächsten Jahre um den Ausbau des Reichs drängten das Projekt wieder in den Hintergrund, und später trug Kaiser Wilhelm I. bei seinem hohen Alter Bedenken, ein unübersehbares Werk in Angriff nehmen zu lassen, das inzwischen ausserdem zu einer Herzenssache seines Sohnes und Nachfolgers, Kaiser Friedrichs III., geworden war. Letzterer hatte sich schon bei Lebzeiten seines Vaters mit einem Entwurf zu einem Dom und einem damit in Verbindung stehenden Erweiterungsbau des alten Königsschlosses beschäftigt, und dieser Entwurf, der, soweit er den Dom betrifft, ebenfalls ein Kuppelbau mit Anschluss an die Peterskirche und die Formen der italienischen Spätrenaissance ist, wurde während der kurzen Regierung Kaiser Friedrichs von Julius Raschdorff in eine künstlerische Form gebracht und nach dem Tode des Kaisers veröffentlicht.*) Nach verschiedenen Umänderungen soll dieser Entwurf auf

*) Ein Entwurf Sr. Majestät des Kaisers und Königs Friedrichs III. zum Neubau des

Befehl Kaiser Wilhelms II. zur Ausführung gelangen, womit eine Angelegenheit erledigt ist, welche die Berliner Architektenschaft zwei Menschenalter hindurch beschäftigt hat.

Wenn Stüler auch nicht die Ausführung des Doms beschieden war, so hat er sich doch mehrfach auf dem Gebiete des Kirchenbaus bethätigen können, wobei er jedem Baustil, jedoch mit starker Betonung einer zierlichen und gefälligen Wirkung nach Aussen auf Kosten der würdigen Gestaltung des Innenraumes gerecht wurde. Er erbaute die Jakobikirche im Basilikenstil, die Bartholomäuskirche im gothischen Stil, die Markuskirche nach dem Vorbilde italienischer Centralbauten und die Matthäikirche als dreischiffige mittelalterliche Hallenkirche. Stülers Hauptwerk dieser Gattung ist die von ihm und Albert Schadow nach einem umgearbeiteten Entwurf Schinkels ausgeführte Kapelle des königlichen Schlosses, ein achteckiger Kuppelbau, welcher sich über dem triumphbogenartigen Portal an der Westfront des Schlosses erhebt. Wie diese von Eosander herrührende Front trotz der Prachtentfaltung im Portal als eine trockene Abschwächung gegen die genialen Erfindungen Schlüters erscheint, so bezeichnet die Kuppel des 19. Jahrhunderts wiederum einen Rückschritt gegen das Maass von kräftiger Reliefwirkung, welches sich noch Eosander gestattet hatte. Aber dieser Mangel betrifft nur die Bildung der Details. Als Ganzes angesehen ist sie von grosser monumentaler Wirkung, schwungvoll und edel zugleich in der Silhouette, und hat der architektonischen Physiognomie Berlins einen charaktervollen Zug eingeprägt, der sich wie der Scheidegruss des romantisch-philosophischen Zeitalters an die realistisch-materielle Gegenwart ausnimmt. Die innere Ausmalung der Schlosskapelle leidet an den für die Nach-Schinkelsche Periode bezeichnenden Schwächen: frostig, bunt und unruhig zugleich, und ein Gleiches gilt von dem Hauptraum des Schlosses, dessen innere Gestaltung und Dekoration ebenfalls Stüler übertragen wurde, dem weissen Saal. Sein Beiname gab den Grundton der Ausschmückung, und dieser Grundton entsprach dem Geschmacke der herrschenden Künstler wie kein anderer.

Auch ausserhalb Berlins hat Stüler eine umfassende Bauthätigkeit in Entwürfen und Ausführungen entfaltet. In Bezug auf Arbeitskraft und Leichtigkeit der Erfindung war er ein würdiger Schüler Schinkels, erreichte ihn aber nicht an Ernst und Sorgsamkeit im Einzelnen. Die Burg Stolzenfels, die alte Hohenzollernburg, die Schlösser in Breslau und Erdmannsdorf, die alte Börse in Frankfurt a. M., das Nationalmuseum in Stock-

Domes und zur Vollendung des königlichen Schlosses in Berlin. Mit allerhöchster Genehmigung herausgegeben von J. C. Raschdorff. Berlin 1888.

holm, die Universität in Königsberg, das Rathhaus in Perleberg und zahlreiche Schlösser für Edelleute in der Provinz, Landhäuser und Bauten für Lehr- und Heilzwecke wurden nach seinen Entwürfen theils umgebaut, theils neu errichtet. Ein grosser Gedanke ist dabei nirgends zum Ausdruck gelangt. Aber die »edle Einfachheit«, mit welcher man alles beschönigt, was nicht mit dem Maassstab des Genies gemessen werden kann, fehlt keiner dieser zahlreichen Schöpfungen. Dass Stüler, der in den letzten Jahren seines Lebens eine ähnliche Stellung als oberster Baubeamter der preussischen Monarchie einnahm, wie Schinkel, in allen Sätteln gerecht und keineswegs ein starrer Hellenist wie sein Meister war, hat er am deutlichsten bei der Vollendung des grossherzoglichen Schlosses in Schwerin gezeigt. Mit diesem Werke ist die Geschichte eines Architekten verbunden, welcher gleichfalls der Schule Schinkels zugezählt werden muss, da er seine Studien auf der Bau- und Kunst-Akademie in Berlin machte, als Schinkel in der Vollkraft seiner Bau- und Lehrthätigkeit war. Adolf *Demmler* (1804—1886), der seit seinem 1824 erfolgten Eintritt in den Staatsdienst seines Heimathlandes allmälig bis zum Hofbaurath emporgestiegen war und in dieser Stellung auf alles, was in Mecklenburg-Schwerin von Staatswegen gebaut wurde, von Einfluss war, hatte die Pläne zu dem Schlosse entworfen und im Einzelnen festgestellt, kam aber nicht zu ihrer Ausführung, weil die im Jahre 1848 zum Ausbruch gekommene Bewegung seinen politischen Ehrgeiz so sehr angestachelt hatte, dass der künstlerische darüber zum Schweigen kam. Was Schwerin von charaktervollen Monumentalbauten besitzt, ist freilich sein Werk. Aber er hätte eine von allen Reizen der Natur begünstigte Stadt noch reizvoller gestalten können, wenn er seine politischen Leidenschaften gezügelt hätte. Jetzt sind nur noch das sich in ernster Monumentalität am Pfaffenteich erhebende Arsenal, welches sich an den florentinischen Palaststil des ausgehenden Mittelalters anschliesst, und das Marstallgebäude die Hauptzeugen seiner Kunst, deren kennzeichnende Eigenschaften diejenigen Schinkels sind: ein starkes Gefühl für das Monumentale und ein feiner Sinn für reizvolle Detailbildung nach der malerischen Seite. Das von ihm erbaute Hoftheater brannte später ab und wurde nach einem anderen Plane neu errichtet. Seinen Entwurf zu dem grossherzoglichen Schlosse, welcher sich unter Einfluss wiederhergestellter älterer Theile aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in dem malerischen Stile der französischen Frührenaissance, besonders im Chambordstile, bewegt, hatte er wenigstens soweit auszuführen begonnen, dass der in gefälligem Einklang zu Park und Wasser stehende Grundcharakter des Baus nicht mehr wesentlich verändert werden konnte, als Demmler wegen Be-

theiligung an den revolutionären Umtrieben von 1848—1850 seines Amtes enthoben werden musste. Er lebte zunächst längere Zeit auf Reisen, widmete sich dann gänzlich politischen Geschäften und war auch eine Zeitlang als Abgeordneter der sozialdemokratischen Partei Mitglied des Deutschen Reichtags, bis sein idealer Sinn mit den rohen Gelüsten seiner Parteigenossen in Konflikt gerieth. Er verbrachte seinen Lebensabend friedlich in Schwerin, wo ihm sein Landesherr auch noch 1875 die Erweiterung des Zuschauerraums im Hoftheater übertrug. Das grossherzogliche Schloss war bereits 1857 nach den Plänen Stülers von Willebrand unter mannigfachen, nicht durchweg vortheilhaften Abweichungen von Demmlers Entwurf vollendet worden. Trotz einiger Missgriffe haben die Vollender die malerische Wirkung des ersten Entwurfes im Grossen und Ganzen jedoch nicht verkümmert.

Nächst Stüler hat Johann Heinrich *Strack* (1805—1880) den grössten Einfluss auf die Bauthätigkeit des Staates bis in die Mitte der siebenziger Jahre gehabt, einen Einfluss, der weniger durch seine künstlerische Begabung begründet wurde, als durch seine amtliche Stellung, in welcher er zuletzt bis zum Geheimen Oberhofbaurat aufgerückt war. Ein Atelierschüler Schinkels hatte er das Glück, seine ersten praktischen Versuche unter der Oberleitung des Meisters machen zu dürfen, dessen glänzendste Zeit er mit durchlebte. Aus den damals empfangenen Eindrücken erklärt es sich, dass Strack sich mit zäher, stetig zunehmender Energie im Gedanken- und Formenkreise Schinkels bewegte und sich gegen die modernen Bestrebungen zu Gunsten eines Anschlusses an die Renaissance, namentlich gegen ein mannigfaltigeres Dekorationssystem, eine reichere Flächenbelebung und eine stärkere, auf malerische Wirkung berechnete Profilirung der Bauglieder streng ablehnend verhielt. Wir haben nach dieser Richtung hin bereits seiner Betheiligung an der Nationalgalerie Erwähnung gethan. Durch die Vollendung des Schlosses Babelsberg, bei welcher auch er sich wenigstens in Bezug auf malerische Komposition als berechtigten Erben Schinkels auswies, trat er dem damaligen Prinzen von Preussen, späteren Kaiser Wilhelm I., näher, und die Gunst dieses Fürsten, zu dessen edelsten Charaktereigenschaften die Dankbarkeit gehörte, stellte ihn später vor Aufgaben, denen seine künstlerische Kraft nicht immer gewachsen war. Am empfindlichsten zeigt sich dieses Missverhältniss bei dem 1873 eingeweihten Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Kriege von 1864—1871 auf dem Königsplatze zu Berlin, bei dessen Entwurf der Künstler in der Absicht, etwas von dem üblichen Typus der Gedenk- und Siegessäulen völlig Abweichendes und Ursprüngliches zu gestalten, etwas völlig Verfehltes gab. Seine vorzugsweise auf das

im Kleinen Gefällige und Zierliche gerichtete Begabung war nicht im Stande, ein Denkmal von einer der Ausdehnung des Platzes entsprechenden wuchtigen Monumentalität zu schaffen. Trotz des mächtigen Unterbaus mit seiner runden Säulenhalle, aus welcher die Hauptsäule zu einer Höhe von 46 Metern bis zur Plattform des Kapitäls emporsteigt, trotz des 5 Meter haltenden Durchmessers des Säulenschaftes ist der Gesammteindruck ein keineswegs imponirender, was zum Theil auch durch das Missverhältniss des Unterbaus, der Halle und der krönenden Figur zu der eigentlichen Säule verschuldet wird. Dazu kommt noch, dass der plastische und malerische Schmuck, insbesondere die abschliessende Figur der Borussia, nicht geeignet ist, die Wirkung zu erhöhen, und dass die Anbringung von sechszig vergoldeten Kanonenrohren in den Kanellirungen der in drei Abschnitte getheilten Säule mit der statischen und ästhetischen Bestimmung der Kanellirungen im Widerspruche steht. Von Stracks übrigen Bauschöpfungen sind gerade diejenigen, in welchen sich seine Begabung für reizvoll malerische Anordnung und edle Detailbildung am vortheilhaftesten gezeigt hat, den veränderten Zeitverhältnissen und anderen Bedürfnissen zum Opfer gefallen: die um das Wohnhaus des Grafen Raczynski gruppirten Häuser am Königsplatz dem neuen Reichstagsgebäude und die Borsigsche Fabrik in der Chausseestrasse der Einstellung des Fabrikbetriebs. Bei dem Bau des Palais des Kronprinzen, späteren Kaisers Friedrich (1856—57), waren ihm die Hände gebunden, weil er das vorhandene ältere Gebäude benutzen musste. Er suchte durch Aufsetzung eines zweiten Stockwerkes und durch Anlage einer Rampe mit einem Säulenvorbau und darüber liegendem Balkon vor dem Hauptportal die Monumentalität der Wirkung im Hinblicke auf das gegenüberliegende Zeughaus zu erhöhen, kam aber wegen der schwächlichen Zierlichkeit der Dekoration nicht zu seinem Ziele. Stracks Kirchenbauten — die gothische Petrikirche (1846—50) und die romanische Andreaskirche — sind nüchterne Abstraktionen von Vorbildern des norddeutschen Backsteinbaus bezw. mittelfranzösischer Kirchenanlagen. Von seiner letzten Schöpfung, den beiden zweigeschossigen Gebäuden mit vorgelegten Hallen, welche den Belle-Alliance-Platz gegen die gleichnamige Strasse abschliessen, darf man wenigstens rühmen, dass sie trotz der Beschränkung des Raumes und der grossen Nüchternheit der Details doch von kräftiger monumentaler Wirkung sind. Während es Schinkel nicht beschieden war, Griechenland besuchen zu dürfen, lernte Strack die griechische Baukunst an der ersten Quelle kennen. Er ging 1862 nach Griechenland und leitete in Athen die Ausgrabung des Dionysostheaters, wodurch er seine früher veröffentlichte, archäologisch-bautechnische Studie

über »das altgriechische Theatergebäude« (1843) wesentlich ergänzen konnte.

Endlich sind noch von den unmittelbaren Schülern Schinkels Eduard *Knoblauch* (1801—1865) und August *Soller* (1805—1853) zu nennen. Das Hauptwerk des letzteren, der seit 1833 unter Schinkel thätig war, ist die katholische St. Michaelskirche (1853—56), ein durch feine und freie Behandlung der Einzelformen wie durch monumentale Gestaltung des Innenraums gleich ausgezeichneter Bau, welcher sich an oberitalienische Backsteinkirchen anschliesst; das Hauptwerk des ersteren die neue jüdische Synagoge, bei deren Ausbildung im Aeusseren und Inneren der arabisch-maurische Stil sehr glücklich mit modernen Eisenkonstruktionen und einem Hängekuppelsystem in Einklang gebracht worden ist. Der Bau, welcher die Zeit von 1859—1866 in Anspruch nahm und nach Knoblauchs Tode von Stüler zu Ende geführt wurde, galt lange Zeit als ein epochemachendes Ereigniss in der Geschichte der Berliner Baukunst, ist aber ohne Nachfolge und weiteren Einfluss geblieben. Wichtiger war die Thätigkeit Knoblauchs auf dem Gebiete des Privatbaus, wobei er »der Grundrissentwicklung eine grössere Beweglichkeit zu geben suchte und eine weiter gehende Ausbildung des Handwerks zur Förderung der Solidität und der Behaglichkeit in der inneren Einrichtung erzielte.« Doch haben seine Schöpfungen dieser Gattung, unter denen das Palais der russischen Botschaft die hervorragendste ist, nur noch ein geschichtliches Interesse, da die Leistungen der ältern Architekten im Privatbau durch die ungeheuren Fortschritte der technischen Wissenschaften, durch das aufs Höchste gesteigerte Raffinement in komfortabler Wohnungsausstattung und durch den alle Gebiete des baukünstlerischen Schaffens von Vergangenheit und Gegenwart umfassenden Eklektizismus der jüngsten Architektengeneration weit übertroffen worden sind.

Im Dienste der privaten Bauthätigkeit hat auch Knoblauchs Genosse Friedrich *Hitzig* (1811—1881) sein selbständiges künstlerisches Schaffen begonnen. Nachdem er bereits mit siebenzehn Jahren sein Feldmesserexamen bestanden, setzte er seine Studien auf der Berliner Bauakademie fort, zu einer Zeit also, wo Schinkel noch in der Blüthe seiner Kraft stand. Unter seiner Leitung nahm Hitzig an der Bauausführung der Sternwarte Theil und bestand, nachdem er noch zuvor eine Reise nach Paris unternommen, 1837 die Baumeisterprüfung. Entgegen dem Herkommen trat er jedoch nicht in den Staatsdienst, sondern etablirte sich mit Knoblauch als Privatbaumeister, in welcher Stellung er bald Gelegenheit fand, eine umfangreiche Thätigkeit in und ausserhalb Berlins zu entfalten. Mehr als ein anderer seiner Generation wirkte er für den

Berliner Privatbau bahnbrechend und auf lange Zeit hinaus maassgebend. In der von Schinkel eröffneten Richtung sich weiter bewegend, brachte er das landschaftliche und gärtnerische Element mit der Architektur dergestalt in Verbindung, dass die letztere durch das erstere beeinflusst und die Schöpfung der tektonischen Kunst mit der gärtnerischen zu einem gefälligen Ganzen vereinigt wurde. Nach diesen Grundsätzen erbaute er in verschiedenen Strassen des sogenannten Thiergartenviertels eine Reihe von Häusern, welche zwischen der ländlichen Villa und dem städtischen Wohnhause glücklich die Mitte halten. In der Eleganz der Ornamentik und der Vornehmheit der Flächengliederung offenbart sich der Charakter des Wohnhauses, während die Belebung der Façaden durch Erker, Balkone, Vorbauten und Freitreppen der malerischen Kompositionsweise der Villenarchitektur entlehnt ist. Die Vorgärten mit ihren Baumgruppen wurden in die Berechnung der malerischen Wirkung hineingezogen, und daraus bildete sich allmälig ein eigenartiger Stil, welcher bis auf die Gegenwart für das Thiergartenviertel die Norm geblieben ist. Den Vorzug einer mannigfaltigen, geistvollen Individualisirung besitzen auch Hitzigs städtische Wohnhäuser, wie z. B. das Haus des Bankiers Krause, das Gersonsche Wohnhaus und das Palais des Grafen Pourtalès. Ersteres und letzteres zeigen die Formen der französischen Renaissance, womit Hitzig den ersten Schritt über Schinkel hinaus that. Sonst waltete an seinen Privatbauten der hellenisirende Klassizismus vor, dem er jedoch ein gefälliges, dem modernen Geschmack angepasstes Gepräge zu geben wusste. In die erste Periode seines Schaffens, die durch eine 1857 nach Aegypten, Griechenland und der Türkei unternommene Reise äusserlich abgegrenzt wird, fiel auch der Bau des Palastes Revoltella in Triest, bei welchem er zum ersten Male seine Befähigung für monumentale Ausdrucksweise erproben konnte. In Berlin ward ihm die Gelegenheit dazu erst 1859, wo er als Sieger aus der Konkurrenz um ein neues Börsengebäude hervorging, dessen Ausführung im Jahre 1864 vollendet wurde. Dieser Bau ist insofern ein Merkzeichen für die architektonische Entwicklung Berlins, als er der erste Monumentalbau ist, dessen Façaden in echtem Material (Sandstein) ausgeführt sind und in dessen äusserer und innerer Ausbildung zum ersten Male ein klar ausgesprochener Anschluss an die Formen der italienischen Renaissance und die Beigabe eines reichen plastischen Schmucks gewagt wurden. Freilich war Hitzig noch weit davon entfernt, sich ohne Rückhalt, ohne Regulirung durch klassische Schulerinnerungen dem freien Geiste der Renaissance hinzugeben. Die Lage des Baugrundes gestattete ihm nicht, in der äusseren Gestaltung des Gebäudes den Charakter einer Börse zum Ausdruck zu bringen. Er

begnügte sich mit der Entwicklung einer wirkungsvollen Palastfaçade, deren hervortretende Flügelbauten im Erdgeschoss durch eine Säulenhalle verbunden sind, während die beiden oberen Stockwerke, deren Krönung eine Balustergalerie bildet, durch eine vorgelegte Reihe korinthischer Säulen zusammengefasst werden. Viel klarer und energischer kam die Zweckbestimmung in dem zweiten Monumentalbau Hitzigs, der Reichsbank (1869—1877), zum Ausdruck, bei welcher schon der schräg gestellte Sockel aus dunkelgrauem, belgischem Kohlenkalkstein nach aussen hin die Sicherheit des Tresors gegen Feuer und Einbruch andeutet. Aus der Hauptfaçade, deren Detailbildung bereits reichere Renaissanceformen aufweist, tritt ein von einem Triglyphenfries gekröntes Mittelrisalit heraus, dessen oberes Geschoss durch acht korinthische Säulen gegliedert ist. Die mit rothen und gelben Backsteinen verblendeten Flächen verbinden sich mit dem gelblichen Sandstein der Architekturtheile zu einer ernsten Farbenharmonie, welche die monumentale Wirkung der architektonischen Komposition erhöhen hilft. Hitzig war der einzige von den Schülern und Mitarbeitern Schinkels, welcher ein dem Meister ebenbürtiges Gefühl für Monumentalität besass und zugleich einsichtsvoll genug war, sich dem Umschwung zu Gunsten der Renaissance anzuschliessen.

In die letzten Jahre seines Lebens fallen noch zwei andere Monumentalbauten: die Umwandlung der inneren Räume des Zeughauses in ein Waffenmuseum und eine Ruhmeshalle mit mächtigem Kuppelaufbau, eine Aufgabe, welche er mit grossem Takte ganz im Einklang mit dem grossartigen Charakter der Façaden löste, und der nach Vorarbeiten von Lucae begonnene Neubau des Polytechnikums zu Charlottenburg, in welchem die Bau- und Gewerbeakademie zu einer technischen Hochschule vereinigt werden sollte. Der sich in mächtiger Frontentwicklung ausdehnende Palast ist nach seiner äusseren Gestaltung und inneren Anlage Hitzigs eigene Schöpfung. Die Ausschmückung und Einrichtung der inneren Räume wurde nach Hitzigs Tode durch Julius Raschdorff zu Ende geführt.

Hitzig war, wie eben gesagt, der einzige Vertreter der Schinkelschen Richtung, welchem der Ausdruck monumentaler Kraft zu Gebote stand. Bei den übrigen Nachfolgern und Geistesverwandten Schinkels überwog mehr das Element der Phantasie, welche unablässig zu einer schöpferischen Thätigkeit anspornte, deren Regsamkeit aber eine ernste Concentration der künstlerischen Kraft nicht aufkommen liess, so ganz besonders bei dem eben erwähnten Richard *Lucae* (1829—1877), welcher als der hervorragendste Vertreter des geistvollen Eklektizismus und des Festhaltens an der gol-

denen Mittelstrasse bezeichnet werden darf, die in den fünfziger und sechsziger Jahren für die Berliner Architektur maassgebend waren. Er bildete sich auf der Bauakademie unter dem Einflusse von Karl *Boetticher* (1806—1889), welcher durch seine archäologischen Studien dem Schinkelschen Bauideal die wissenschaftliche Grundlage zu geben und in seiner »Tektonik der Hellenen« die an den Resten antiker Baudenkmäler vorgenommenen Untersuchungen zu einem System von praktischer Brauchbarkeit zu verarbeiten suchte, und besonders nach den auf die Phantasie der Hörer sehr anregend und begeisternd wirkenden Vorträgen von Wilhelm *Stier* (1799—1856), dessen reiche Begabung fast nur in Entwürfen, in malerischen Erfindungen und in seiner Lehrthätigkeit zum Ausdruck kam. Lucae war eine ähnliche, leicht erregbare Natur, welche ihr höchstes Ziel darin sah, das Leben mit allen Blüthen der Kunst zu schmücken, und das Anmuthige mit dem Zweckmässigen zu einer feinen Harmonie zu verbinden strebte. »Sein Glaubensbekenntniss war, wie Lübke in seinem warmen Nachruf an Lucae hervorhebt*), die edle, durch Schinkel wiedergeborene Schönheit der griechischen Kunst, nicht weil die Anstalt, welcher er seine Ausbildung verdankte, diese Richtung befolgte, sondern weil sein eigenstes Wesen im Anbeginn vom Hauche dieser klassischen Kunst getränkt und genährt war.« In der ersten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, welche 1859 durch eine Reise nach Italien unterbrochen wurde, fand er nur Gelegenheit, sein Ideal in einer Reihe von Privatbauten zu verwirklichen, in städtischen Wohnhäusern und Villen, von denen sein eigenes, die seines Bruders, des Malers A. v. Heyden, des Prof. Joachim und der Herren Kutter und Soltmann hervorzuheben sind.**) »Wie Wenige, so charakterisirt Lübke diesen Zweig seiner Thätigkeit, hatte er einen fein entwickelten Sinn für das edle Behagen einer durch freie menschliche Bildung verklärten häuslichen Existenz . . . Er identifizirte sich gleichsam mit seinen Bauherren, und es wurde ihm eine Art poetischen Genusses, dem privaten Einzeldasein die künstlerische Form zu schaffen. Dahin zielte die lebensvolle Mannigfaltigkeit seiner Grundrissanlagen, dahin die Gesammtgestaltung, Gruppirung und Einzelgliederung seiner Façaden.«

Erst der Umschwung, der sich nach dem Kriege von 1870 und 1871 im öffentlichen Leben Deutschlands vollzog, gab Lucae auch einen An-

*) Kunstchronik XIII. Jahrg. S. 204—209. 239—244.

**) Ein Theil dieser Bauten ist in dem von H. Licht und dem Verf. herausgegebenen Sammelwerke »Architektur Berlins« (Berlin 1877) reproduzirt, welchem sich die ähnlich angelegten Sammlungen »Architektur Deutschlands« (1879—82 2 Bde.) und »Architektur der Gegenwart« (1889) anschliessen, die für die folgende Darstellung in Betracht kommen.

theil an monumentalen Aufgaben, welche ihm bis dahin versagt gewesen waren. Im Jahre 1872 ging er als Sieger aus der Konkurrenz um den Neubau eines Stadttheaters in Frankfurt a. M. hervor, und in der Ausführung dieses Baus suchte er alle in neuerer Zeit auf diesem Gebiete gemachten Erfahrungen zu verwerthen. Der immer stärker auftretenden Hinneigung der Zeit zur Renaissance leistete seine leicht empfängliche Natur keinen Widerstand, wenn er auch wie Hitzig jedem Uebermaass die Zügel anlegte und der hellauflammenden Begeisterung seiner jüngeren Kunstgenossen eine kühle Ueberlegung entgegensetzte. Sein vornehmer, feinfühliger Eklektizismus gab der Gesammtkomposition des Frankfurter Theaters wie allen Einzelnheiten der mannigfach gestalteten und doch durch einen einheitlichen Grundzug zusammengehaltenen Façaden das Gepräge edelster Harmonie. Wie bei Schinkels Schauspielhaus steigt der den Zuschauerraum und die Bühne enthaltende Kern des Gebäudes mit seinem Giebeldach hoch über den Vorbau und die Seitenflügel empor. Im Uebrigen aber hat sich Lucae unabhängig von seinem Meister gehalten und besonders die Bedingungen des nordischen Klimas und die Anforderungen des modernen Behagens mehr berücksichtigt als jener. Freilich ist die Gesammtwirkung eine mehr malerische als wuchtig-monumentale, was sich eben aus dem Grundzuge von Lucaes künstlerischem Wesen erklärt. Er erlebte die gänzliche Vollendung seines Werkes, das von seinen Schülern J. A. Becker und E. Giesenberg im Innern abgeschlossen wurde*), nicht mehr, ebensowenig wie die des 1875 begonnenen Palais Borsig in Berlin, eines zweigeschossigen Eckhauses, dessen Façaden die monumentalen Formen der italienischen Palastarchitektur der Hochrenaissance tragen. Baumeister Fritz Wolff führte diesen Bau im Geiste des Meisters zu Ende, welcher seit 1873 auch als Direktor der Bauakademie vorgestanden hatte, an der er bereits seit dem Beginn der sechsziger Jahre den Unterricht im architektonischen Entwerfen geleitet.

Bevor wir in der Charakteristik der Hauptvertreter der zweiten Architektengeneration nach Schinkels Tode fortfahren, müssen wir noch eines Mannes gedenken, welcher, ein Altersgenosse von Schinkel, sich nicht nur in Berlin neben ihm zu behaupten wusste, sondern, durch eine längere Lebensdauer begünstigt, noch Schaffenslust und Schaffenskraft genug besass, um die klassischen Eindrücke und Lehren seiner Jugend durch den immer mächtiger werdenden Renaissancegedanken befruchten zu lassen. Karl Ferdinand *Langhans* (1781—1869) aus Breslau, der Sohn

*) Eine ausführliche Beschreibung in dem von der Bauleitung herausgegebenen Führer „Das Opernhaus zu Frankfurt a. Main.“

des oben (Bd. II S. 5) erwähnten Karl Gotthard Langhans, war gleich Schinkel ein Schüler der beiden Gilly und trat schon 1797 als Baukondukteur in den Staatsdienst. 1806 unternahm er, da er in seinem Amte wegen der Zeitverhältnisse keine Beschäftigung fand, eine Reise nach Italien und war nach Beendigung der Kriege in Breslau thätig, wo er u. a. das Blücherdenkmal (1819) ausführte, welches ihm seine Berufung als Baurath nach Berlin eintrug. Nachdem er noch die Börse in Breslau (1824) erbaut hatte, beauftragte ihn der damalige Prinz, spätere Kaiser Wilhelm I. mit der Erbauung seines Palais am Eingange der Linden, zu welchem bereits Schinkel einige Pläne entworfen hatte, die aber keine Billigung fanden, weil die zu Gebote stehende Bausumme nicht überschritten werden durfte. Langhans, der den Bau von 1834—36 ausführte, hielt sich im Aeussern an die strenge Einfachheit, welche dem schlichten Sinne des Bauherrn entsprach. Aber er wusste doch die Seite nach den Linden durch einen von Säulen getragenen Vorbau, der als Unterfahrt und zugleich als Balkon dient, die Seite nach dem Opernplatz durch eine Veranda ihrer Bestimmung gemäss zu charakterisiren und durch edle Flächengliederung dem Ganzen eine monumentale Haltung zu geben. Als Meister bewährte er sich dann in der Anordnung des Grundrisses, welche bei der unregelmässigen Gestaltung des Bauplatzes grosse Schwierigkeiten bot, die Langhans jedoch glänzend überwand. Nach dem Brande von 1843 wurde ihm die Wiederherstellung des Opernhauses übertragen, dessen Inneres schon sein Vater 1787 umgebaut hatte. Obwohl er nicht mit seinen Plänen eines abermaligen Umbaus durchdrang, sondern sich auf nebensächliche Erweiterungen einiger Innenräume beschränken musste, wozu noch 1869 ein Anbau zur Vermehrung der Garderobenräume hinzutrat, machte er doch hier die ersten Erfahrungen auf dem Gebiete des Theaterbaus, auf welchem er später zu autoritativer Geltung gelangte. Er erneuerte die Theater in Dessau und Breslau und erbaute neue Theater in Stettin, Liegnitz und Leipzig, von denen besonders das letztere seine Begabung von der günstigsten Seite zeigt: nach dem Augustusplatz zu eine Façade von monumentaler Gliederung und wirkungsvoller, die Umgebung beherrschender Gruppirung, an der Rückseite eine glückliche, malerische Verbindung mit den in der Tiefe liegenden, einen Weiher umschliessenden Parkanlagen. Für Berlin entwarf er den Plan zum Victoriatheater, welcher mit geringfügigen Aenderungen 1859 von Eduard *Titz* ausgeführt wurde. Letzterem, einem Spezialisten auf dem Gebiete des Theaterbaus, verdankt Berlin auch das durch malerische Gruppirung und elegante Detailbildung ausgezeichnete Krollsche Lokal, welchem allerdings ein älterer von Knoblauch nach einer

Skizze von Persius ausgeführter Entwurf zu Grunde liegt, das frühere Friedrich-Wilhelmstädtische, jetzige Deutsche Theater, das seit seiner Entstehung im Jahre 1850 mehrere Male umgebaut worden ist, das Wallnertheater (1863—1864) und eine Reihe von Hotels, Restaurationslokalen, Miethshäusern u. dgl. m., in welchen sich ein gefälliges, mit Leichtigkeit gestaltendes Talent ohne grössere Originalität offenbart hat.

An der Spitze der zweiten, auf Schinkel folgenden und von ihm zum Theil noch beeinflussten Architektengeneration Berlins stehen Martin *Gropius* (1824—1880), August *Orth* (geb. 1826) und Friedrich *Adler* (geb. 1827). Ersterer, ein Schüler der Berliner Bauakademie, auf welcher er durch Karl Bötticher mit der Schinkelschen Richtung vertraut gemacht wurde, liess sich, nachdem er seine Studien durch Reisen nach Frankreich, Italien, England und Griechenland erweitert hatte, in Berlin als Privatarchitekt nieder, wo er zunächst eine Anzahl von Wohn- und Geschäftshäusern in einem streng klassizistischen Stil aufführte, der dem immer mehr nach farbiger Wirkung und kräftiger Profilirung der Bauglieder hinneigenden Geschmack der Neuzeit noch keine Zugeständnisse machte. Daneben schuf er, seit 1865 zumeist in Gemeinschaft mit seinem Compagnon *Schmieden*, mehrere grossartige Bauanlagen für gemeinnützige Zwecke, wie das städtische Krankenhaus am Friedrichshain und die königliche Klinik in Berlin, das Garnisonlazareth in Tempelhof bei Berlin, das Krankenhaus in Wiesbaden und die Irrenanstalt in Eberswalde, in welchen die überaus zweckmässige Anordnung und Einrichtung der inneren Räume das Uebergewicht über das künstlerische Interesse hat. Nachdem er 1869 Direktor der Kunstschule geworden, fertigte er den Entwurf für den Neubau dieses Instituts, bei dessen Façade er die an seinen Schöpfungen oft bemängelte Nüchternheit und Trockenheit in den Details durch Anwendung farbigen Baumaterials zu vermeiden suchte. Zu den Grundsätzen seines künstlerischen Schaffens gehörte es auch, durch eine reiche Entwicklung des stark hervortretenden Hauptgesimses den Ton für die gesammte Dekoration der Façade anzugeben und mehrstöckige Häuser dadurch als ein Ganzes zusammenzufassen. Seine unter künstlerischen Gesichtspunkten hervorragendsten und reifsten Schöpfungen sind das Kunstgewerbemuseum in Berlin (1877—81) und das Conzerthaus in Leipzig, welches auf Grund seines mit dem ersten Preise gekrönten Concurrenzentwurfes nach seinem Tode 1882—1884 von seinem langjährigen Mitarbeiter Schmieden und den inzwischen hinzugetretenen Mitgliedern der Baufirma von *Weltzien* und *Speer* ausgeführt wurde. Beide Monumentalbauten zeigen in ihrem Aeusseren noch die strengen Formen der hellenischen Renaissance, wie man die Nachblüthe Schinkelscher Kunst

jetzt zu nennen pflegt. In der Ausbildung und Ausschmückung der Innenräume waltet dagegen der Geist der italienischen Renaissance in uneingeschränkter Freiheit, aber im Anschluss an die besten Muster. Während die Façaden des Conzerthauses einfarbig, in hellgrauem Sandstein hergestellt sind, bietet das Aeussere des Kunstgewerbemuseums den heiteren Anblick einer maassvollen Polychromie, eine Verbindung von gelbem Sandstein mit Backsteinflächen, farbig glasirten Terrakotten und Glasmosaiken.

Orth und Adler sind Schüler von Strack und geistig verwandt auch darin, dass der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Thätigkeit im Kirchenbau liegt. Zu letzterem kam Orth freilich erst spät, nachdem er sich bereits mannigfach in Bauten für industrielle und Verkehrszwecke bewährt hatte. Unter den letzteren hat das Empfangsgebäude der Görlitzer Bahn insofern für Berlin eine geschichtliche, grundlegende Bedeutung, als es das erste nach dem neuen Hallensystem mit Eisenkonstruktion erbaute ist. Von solchen Ingenieurbauten gilt in noch höherem Maasse, was wir oben von Monumentalbauten für öffentliche Zwecke gesagt haben: in dem Grade, als sich die Bedürfnisse des Weltverkehrs steigern und die Fortschritte der Bautechnik nach der konstruktiven Richtung zunehmen, wächst auch die Lust zur spekulativen Ausbeutung der gewonnenen Kräfte. Die Ingenieurtechnik, welche in England und Amerika einen ungeheuren Aufschwung genommen und sich zu einer Leistungsfähigkeit entwickelt hat, die vor den abenteuerlichsten Wagnissen nicht zurückschreckt, ist auch auf die weitere Entwicklung der deutschen Baukunst von einem Einfluss geworden, welcher vom ästhetischen Standpunkte vielen Bedenken unterliegt, der aber nicht abzuwenden ist, wenn Deutschland nicht hinter den anderen Kulturstaaten zurückbleiben will. Die Invasion des Eisenbaus in den Steinbau nimmt von Jahr zu Jahr zu, ohne dass sich der ästhetische und der natürliche Konflikt zwischen diesen beiden Baumaterialien verringert hätte. Diese Thatsache muss um so schärfer hervorgehoben werden, als man eine Zeitlang glaubte, auf der Suche nach einem Normalbaustil, welcher zu Anfang der fünfziger Jahre sogar von Seiten der bayrischen Akademie zum Gegenstand eines Wettbewerbes gemacht worden war, aus dem der obengenannte Wilhelm Stier als Sieger hervorging, in dem Eisenbau diesen Baustil der Zukunft gefunden zu haben. Dieser Eisenstil hat bisher noch allen Versuchen getrotzt, ihn zur Lösung höherer künstlerischer Aufgaben nutzbar zu machen oder ihm auch nur ein den ästhetischen Sinn befriedigendes Ansehen zu geben. Am glücklichsten ist der Konflikt zwischen Stein- und Eisenbau immer noch bei den neuesten Bahnhofsanlagen gelöst worden, von

denen wir, um mit diesem der Schönbaukunst mehr oder minder fern liegenden Thema hier abzuschliessen, den Potsdamer, Lehrter, Anhalter (von Franz *Schwechten*) und die Stadtbahnhöfe in Berlin, die Centralbahnhöfe in Strassburg i. E. (von Eduard *Jacobsthal*), München, Stuttgart (von G. von *Morlock*), Hannover (von Hubert *Stier*) und Frankfurt a. M. hervorheben. Wo keine Namen genannt sind, handelt es sich zumeist um Entwürfe, welche aus dem Zusammenwirken von Baubeamten, Ingenieuren und Künstlern hervorgegangen sind. Die Vielseitigkeit der modernen Bautechnik macht eine solche Arbeitstheilung nöthig, verhindert aber auch die freie Bethätigung der künstlerischen Individualität, deren Charakteristik die reizvollste Aufgabe des Geschichtsschreibers ist.

Orths ausgeführte Kirchenbauten — die Zion- und Dankeskirche in Berlin, die Kirche in Pyrmont und die Garnisonkirche in Neisse — sind zumeist geistvolle, glücklich gelungene Versuche, den Rundbogenstil durch Hinzufügung von gothischen und modernen Elementen neu zu beleben und den gegenwärtigen Bedürfnissen des protestantischen Kultus dienstbar zu machen. Sie leiden aber insofern unter der allgemeinen Nothlage bei dem protestantischen Kirchenbau der Gegenwart, als die Entwürfe nur unvollkommen zur Ausführung gelangt sind. Auch Orths beste und genialste Entwürfe, in welchen sich oft eine kühne, dem höchsten monumentalen Fluge gewachsene Phantasie offenbart hat, sind auf dem Papier geblieben, so der Entwurf zu einem Dom für Berlin und der zu einer Bebauung der Museumsinsel für die Zwecke einer Erweiterung der Museen, einer Kunstakademie und eines Kunstausstellungsgebäudes. Die spätere Thätigkeit Orths fällt bereits in diejenige Periode, in welcher die Kräfte der deutschen Architekten durch eine Unsumme von öffentlichen Preisausschreibungen, anscheinend oft zu nutzloser Vergeudung, im Grunde aber doch zu nutzenbringender Gymnastik der Phantasie und des Verstandes, auf das äusserste angespannt wurden. Enger als Orth hielt sich Friedrich Adler an das klassische Vorbild seiner Lehre. Sowohl seinen Kirchenbauten wie seinen Privathäusern merkt man es an, dass er Architekt und Archäologe zugleich ist, und zwar nicht bloss Archäologe in Bezug auf die Erforschung der klassischen Kunstdenkmäler, sondern auch ein begeisterter Freund der mittelalterlichen Baukunst, um deren Erkenntniss er sich durch seine umfassende Veröffentlichung der »Mittelalterlichen Backsteinbauwerke des preussischen Staates« (1859) und durch zahlreiche Aufsätze in Zeitschriften sehr verdient gemacht hat. Seine theoretischen Studien auf letzterem Gebiete konnte er zuerst an dem Bau der gothischen Christuskirche in Berlin (1863—64) erproben, die freilich kein Freibau ist, sondern deren Vorderfront so zwischen den Mauern der an-

grenzenden Häuser liegt, dass sich ihre architektonische Ausbildung zumeist auf die noch dazu sehr sparsame Anwendung gothischer Gliederungen und Zierformen und auf einen kleinen, der Mittelaxe des Giebels vorgekragten Glockenthurm beschränken musste. In der Thomaskirche (1864—69), seiner bedeutendsten Schöpfung, folgte Adler jener eklektischen Richtung, welche antike, romanische und Renaissanceelemente zu einem Ganzen zu verschmelzen und dadurch dem modernen ästhetischen Gefühl entgegenzukommen sucht. Dieser klugen Berechnung fehlt aber die Grundlage genialer Kraft, welche allein derartige Verbindungen zu einem lebensvollen Ganzen zu gestalten vermag. Diese wie die späteren Arbeiten Adlers, unter denen die Elisabethkirche in Wilhelmshaven (1869—72), die Paulskirche in Bromberg (1872—76), die Siegesdenkmäler zu Gelnhausen und Marienburg und der im strengsten hellenischen Stile gehaltene Entwurf für das Museum in Olympia hervorzuheben sind, zeigen das Gepräge akademischer Korrektheit und Kälte, aber keine Eigenschaft einer künstlerischen Individualität von hervorragender Bedeutung. Diese Wahrnehmung mag Adler auch veranlasst haben, seit der Mitte der siebenziger Jahre einer schöpferischen Thätigkeit zu entsagen und sich seinen vielseitigen amtlichen Obliegenheiten — er war anfangs Professor an der Bauakademie, dann Mitglied des Direktoriums für die Ausgrabungen in Olympia und ist jetzt (1889) vortragender Rath im Ministerium der öffentlichen Arbeiten — ausschliesslich zu widmen, wobei er einen Einfluss auf die Gestaltung der gesammten staatlichen Bauthätigkeit in Preussen gewonnen hat.

Wie die Schinkelsche Richtung nach dem Tode ihres Begründers bald in einen verknöcherten Formalismus ausartete, der jede Lebenskraft verlor, so näherte sich ihre Nachfolgerin, die Renaissance mit allen ihren Abzweigungen und Ausläufern, noch schneller einer allgemeinen Verwilderung und Zuchtlosigkeit, für welche wir jedoch nicht einzelne Personen und Systeme verantwortlich machen können, sondern nur den allgemeinen Zeitgeschmack, der zur Entfaltung schrankenlosester Ueppigkeit und Willkür drängt und dem sich selbst die einsichtsvollsten unter den ausübenden Künstlern nicht zu entziehen vermögen, wenn sie nicht im Kampf mit minder gewissenhaften Konkurrenten ihre Existenz auf das Spiel setzen wollen. Der Geist der Spekulation und der Gewinnsucht hat die Grundlagen keiner anderen Kunst in der neuesten Zeit so sehr erschüttert, wie die der Architektur, und man wird bei der Beobachtung dieses Treibens, das, soweit es sich in den Dienst des Privatkapitals stellt, ganz in materiellen Rücksichten aufgeht und hier in der Ausnutzung des Baugrundes wie in der Aufführung des Bauwerkes das

Waghalsigste leistet, dort für das billigste Geld den sinnlosesten Prunk mit den unsolidesten Mitteln entfaltet, kein anderes Urtheil fällen können, als dass die Baukunst der Gegenwart zum Baugeschäft herabgesunken ist. Dieses Urtheil wird noch durch die Thatsache bestätigt, dass die künstlerischen Individualitäten immer mehr zurücktreten und Baufirmen das Feld individueller künstlerischer Bethätigung beherrschen, deren Mitglieder aus geschäftlichen Gründen so geschlossen auftreten, dass man bei ihren Schöpfungen nicht weiss und auch nicht erfahren darf, wer der erfindende Geist und wer die ausführende Hand gewesen ist. Bei öffentlichen Bauten tritt dann noch der erschwerende Umstand hinzu, dass selbst in den Fällen, wo der geistige Urheber eines Entwurfes bekannt ist, die geheimnissvolle Thätigkeit der behördlichen Baubüreaux in der Bearbeitung und Ausführung des Entwurfes vielfach so ausgedehnt ist, dass keine einzelne Persönlichkeit mehr für das Gewordene verantwortlich gemacht oder, was seltener vorkommt, gepriesen werden kann. Die logische Folge dieses Verfahrens ist dann, dass auf den öffentlichen Kunstausstellungen eine gewisse Kategorie von Bauentwürfen unter der Verantwortlichkeit von Ministerien und unteren Behörden ausgestellt wird. Solche Erzeugnisse gemeinschaftlicher Büreauarbeiten, zu denen auch fast alle Bauunternehmungen der städtischen Behörden Berlins gerechnet werden müssen, können nicht in den Kreis einer kunstgeschichtlichen Darstellung gezogen werden, welche sich mehr mit Individuen, die Geschichte machen, als mit Kollektivbegriffen zu beschäftigen hat.

Aber auch bei der Charakterisirung der Privatarchitekten müssen wir uns auf eine allgemeine Andeutung ihrer Bestrebungen beschränken, da sich, wie oben bemerkt, bei der gemeinsamen Arbeit die künstlerischen Individualitäten nicht scharf genug sondern lassen. An der Spitze der neueren Bauentwicklung Berlins stehen Hermann *Ende* (geb. 1830) und Wilhelm *Böckmann* (geb. 1832), welche sich 1859 zu gemeinschaftlicher Thätigkeit verbanden und zuerst Kunst und Praxis in grossem Stile betrieben. Sie stellten sich von vornherein ausserhalb eines jeden Zusammenhangs mit dem Schinkelschen Klassizismus und auf den Boden der Renaissance, Anfangs noch innerhalb der feierlichen, von Hitzig eingeschlagenen Richtung, die sich in ihrer ersten grossen Bauschöpfung, dem sogenannten Rothen Schloss am deutlichsten zeigt (1866—67), einem Geschäftshause, dessen beide untere Geschosse von Läden und Verkaufsräumen mit breiten Fenstern zwischen schmalen Pfeilern eingenommen sind, während die beiden oberen Stockwerke wenigstens eine mannigfaltigere Gliederung der Façaden durch Säulen, Pilaster und Nischen für Statuen gestatteten. Dass es den Architekten nicht gelungen ist, beide Stockwerksreihen als ein

einheitliches, monumental wirkendes Ganzes zusammenzufassen, wurde damals am meisten getadelt. Aber alle Bemühungen der späteren Architekten, die eine gleiche Aufgabe noch unzählige Male auszuführen hatten, weil diese Art der Anordnung der Stockwerke für Geschäftshäuser inzwischen typisch geworden war, sind bisher an der Lösung dieses Problems gescheitert, und sie haben sich sogar in dem Grade von der Lösung entfernt, als sie von der Anwendung eiserner Stützen für die unteren Stockwerke zur Erzielung grösserer Fensterbreiten einen reichlicheren Gebrauch machten. — Zu gleicher Zeit mit der Erbauung des Rothen Schlosses hatten Ende und Böckmann auch Gelegenheit, ihre von dem Schinkelschen System völlig abweichende Anschauung über die Dekoration von Innenräumen an der malerischen und plastischen Ausschmückung eines grossen Tanzlokales, des Orpheums, zu bewähren. Was sie dort geleistet, ist freilich heute verblichen oder verändert, auch durch spätere dekorative Schöpfungen weit übertroffen. Aber es bleibt doch für die Baugeschichte Berlins merkwürdig als der erste entschlossene Versuch, mit der Farbenfeindlichkeit eines Systems zu brechen, das zu jener Zeit noch in hohem Ansehen stand. Eine noch freiere Bewegung gestatteten sich die Architekten in dem Industriegebäude in der Kommandantenstrasse (1868–69), einem Bazar in grossem Stile, dessen Façade die Formen einer reichen italienischen Palastarchitektur widerspiegelt, und in einer Reihe von Miethshäusern der angrenzenden Beuthstrasse (1871—72) unternahmen sie sogar mit glücklichstem Erfolge das Wagniss, den Stil der deutschen Renaissance, welcher damals noch wie eine völlig neue Offenbarung wirkte, auf das moderne Wohnhaus zu übertragen und dadurch dem Miethskasernenstil der Berliner Strassenzüge und Strassenecken eine individuelle, mehr malerische Physiognomie zu verleihen. Der Geschichtsschreiber muss dieses Verdienst der Architekten um so mehr hervorheben, als nicht sie die Früchte dieses entschlossenen Vorgehens geerntet haben, sondern die jüngste Generation der Architekten, welche, durch die Kapitalkraft reicher Bauherren oder geschickter Spekulanten unterstützt, in dem Aufwand von Erkern, Giebeln, Thurm- und Kuppelbauten dem Stile der deutschen Renaissance das äusserste Maass von malerischer Wirkung abgezwungen haben, um dann, als sie sich auf dem Trockenen sahen, ihren gleich begeisterten Nachahmungstrieb dem Barock- und Rokokostil zuzuwenden.

Ende und Böckmann haben sich diesem wilden Vorwärtsdrängen nicht angeschlossen. Sie, die ebensogut im landschaftlich-malerischen Stile zu erfinden wussten, wie zahlreiche Villenbauten beweisen, hielten doch in der Komposition und Durchbildung öffentlicher Gebäude an

einem verhältnissmässig strengen Stile fest, der sich zumeist in den Formen der italienischen Palastarchitektur florentinischer oder römischer Fassung bewegt. Die Häuser der preussischen Bodenkreditactienbank (1871—73), der Mitteldeutschen Kreditbank (1872—74) und der Unionbank (1872—74), die in verschiedenen orientalischen und asiatischen Stilen aufgeführten Thierhäuser im zoologischen Garten, der Umbau und die innere Ausschmückung der Loge Royal York, welche im Anschluss an das ältere Vorbild im Schlüterschen Barockstil gehalten sind, das Museum für Völkerkunde, dessen rechteckig auf einander stossende Strassenfronten in einem stattlichen Rundbau mit Säulenstellungen zusammentreffen, und das Sitzungsgebäude des Brandenburgischen Provinziallandtages sind die vornehmsten Werke, welche die beiden Architekten in Berlin ausgeführt haben. Doch greift ihre Thätigkeit weit über Berlin hinaus. Wir heben nur zwei Zeugnisse dieses ausgedehnten Schaffens hervor. In Dessau haben sie das erbprinzliche Palais, einen stolzen Palastbau von grosser Wirkung in den Formen der deutschen Renaissance, erbaut, und für die Hauptstadt des Kaiserreichs Japan, Tokio, haben sie einen Bebauungsplan aufgestellt, nach welchem alle monumentalen Neubauten, der Kaiserpalast, die Regierungsgebäude, Hochschulen u. s. w. aufgeführt werden sollen. — Als Vorsteher eines Meisterateliers für Architektur an der Berliner Kunstakademie ist Ende auch als Lehrer thätig.

Ungefähr gleichzeitig haben sich Walter *Kyllmann* (geb. 1837) und Adolf *Heyden* (geb. 1838) eine tonangebende Stellung in der Berliner Architektenschaft errungen. Ersterer war 1867 als preussischer Kommissar bei der Pariser Weltausstellung thätig gewesen, und die dort gemachten Studien mögen sein Interesse für dieses damals noch im Entstehen begriffene Spezialfach der neueren Baukunst angeregt haben. Für die Wiener Weltausstellung von 1873 wurde er und sein Genosse mit der Ausführung der Bauten für das Deutsche Reich beauftragt, und wenn dieser erste Versuch auch gerechtem Tadel begegnete, so lag der Misserfolg einerseits in der Beschränkung der Mittel, andererseits in den geringen Erfahrungen begründet, welche damals erst auf dem Gebiete des Ausstellungsbaus gesammelt waren. Kyllmann und Heyden haben diesen Missgriff in provisorischen, längst wieder verschwundenen oder anderen Zwecken dienstbar gemachten Bauwerken durch spätere, mit glänzendem Gelingen ausgeführte Ausstellungsbauten wieder ausgeglichen, von denen jedoch nur das jetzige, aus Stein, Eisen und Glas im Stile oder vielmehr nur mit den Zierformen der deutschen Renaissance errichtete Landeskunstausstellungsgebäude in Berlin im dortigen Ausstellungspark erhalten geblieben ist, welches jedoch, ursprünglich für die

Hygieneausstellung von 1883 bestimmt, im Innern durch den Schüler Lucaes, Fritz *Wolff*, eine durchgreifende Umgestaltung für Kunstausstellungszwecke erfahren hat.

Das in Berlin geschaffene Hauptwerk von Kyllmann und Heyden ist die Kaisergalerie, eine mit Glas gedeckte Verbindungshalle, welche in knieförmigem Grundriss von der Ecke der Friedrichs- und Behrenstrasse nach der Strasse Unter den Linden führt, nach beiden Ausgängen reiche Palastfronten von monumentaler Wirkung im Stile der französischen Renaissance entfaltend, welche auch für die Dekoration der Façaden im Innern der Galerie maassgebend gewesen ist. Wenn letzteres nicht so bedeutend und grossartig wirkt, wie die ähnlichen Anlagen in Mailand und Brüssel, so beruht dieser Mangel weniger in der Fähigkeit der Architekten, als in der ihnen auferlegten Nothwendigkeit, den sehr ungünstig gelegenen und begrenzten Baugrund auf das Aeusserste für Geschäftszwecke auszunutzen. Ihr organisatorisches Talent haben die Architekten auch in mehreren Strassen- und industriellen Anlagen in Berlin und auswärts bewährt, ihre Begabung für malerisch-gefällige Komposition in einer Reihe von Wohnhäusern und Villen in Berlin und am Wannsee bei Potsdam. Von ihren auswärtigen Monumentalbauten, in welchen sie sich ebenso glücklich in mittelalterlichen Bauformen wie in den verschiedenen Abwandlungen des Renaissancestils bewegt haben, sind die Johanniskirche in Düsseldorf und die evangelische Kirche zu Höchst a. M., die Postgebäude in Breslau und Rostock und das Logengebäude in Potsdam hervorzuheben. Adolf Heyden hat auch eine umfangreiche Thätigkeit in Entwürfen für das Kunstgewerbe entfaltet, welche ihren Höhepunkt in den Zeichnungen für das von den preussischen Städten geschenkte Tafelsilber des jetzigen Kaisers Wilhelms II. gefunden hat, in denen die Formen des italienischen Barockstils in der Schlüterschen Fassung durch edles Maasshalten ein neues, mustergiltiges Stilgepräge erhalten haben.

Hermann von der *Hude* (geb. 1830) und Julius *Hennicke*, ersterer ein Schüler des Architekten von Arnim, der das Schloss des Prinzen Friedrich Karl in Klein-Glienicke bei Potsdam in dem damals noch wenig geübten Rokokostil erbaut hat, der Berliner Bauakademie und Stülers, gehören zu denjenigen Architekten Berlins, welche den Villenstil im Geiste der italienischen Renaissance zuerst zu voller Freiheit ausgebildet und nebenbei auch auf dem Gebiete des monumentalen Privatbaus trotz grosser Beschränkung der Mittel in Bezug auf entsprechendes Baumaterial nach Aussen Würdiges, in der praktischen Anordnung und Durchführung der inneren Räume fast durchweg Vortreffliches geleistet haben. Das

Hotel Kaiserhof (1872—75), das Centralhotel, der Umbau der Neuen Kirche auf dem Gensdarmenmarkt und das Lessingtheater in Berlin (1887 bis 1888), letzteres in Bezug auf bequeme Anordnung der Innenräume ein Musterbau bei gefälliger Komposition der Façaden, und der Schlachthof in Budapest sind die Hauptschöpfungen von v. der Hude und Hennicke. Ersterer hat auch in Gemeinschaft mit dem 1864 verstorbenen Architekten G. *Schirrmacher* die Kunsthalle in Hamburg (1863—69) im Stile der italienischen Renaissance erbaut.

Der Gegensatz gegen die klassizistische Strenge und die Farbenunlust der Schinkelschen Richtung kam zu Anfang der siebenziger Jahre am schärfsten durch die Architekten Gustav *Ebe* (geboren 1834) und Julius *Benda* (geboren 1838) zum Ausdruck, welche in dem Pringsheimschen Hause in der Wilhelmstrasse (1872—74) das für die damalige Zeit noch unbekannte und deshalb heftig bekämpfte Wagniss unternahmen, alle plastischen und dekorativen Künste heranzuziehen, um auf Grund einer aus Motiven der venezianischen Hochrenaissance und des Barockstils zusammengesetzten Façade unter Mitwirkung von Glasmosaiken, farbigen Terrakotten, gemusterten Ziegelverblendungen, mannigfaltig profilirten Quadersteinen und Kunstschlosserarbeiten das höchste Maass malerischer Wirkung zu erzielen und im Einklang mit dieser bunten Façade eine gleiche Farbenfröhlichkeit in der Ausschmückung der Innenräume zu entwickeln. Der Sturm ästhetischer Entrüstung, welchen das »bunte Haus« damals hervorrief, hat sich schnell gelegt. Trotz mancher Uebertreibungen und Unvollkommenheiten erwarb sich die Façade des Pringsheimschen Hauses das Verdienst der befreienden That, und die Befürchtungen, welche man einerseits für die spätere Entwicklung der Architekten, andererseits für die Zukunft des Berliner Privatbaus hegte, haben sich nicht verwirklicht. Die allgemeine Entwicklung der Berliner Architektur hat freilich, Dank jenem Anstoss, einen starken Schritt vorwärts gemacht. Wir sehen Häuserfronten, an welchen architektonische Gliederung, plastischer Zierrath und Malerei einen gleichen, das Ganze überziehenden Antheil haben, und auch solche, an denen die Malerei das erste Wort spricht. Es sind zumeist industrielle Prachtbauten, die Gründungen der reichen süddeutschen Bierbrauer, welche nach erfolgreichen Bemühungen in München, Nürnberg, Augsburg u. s. w. zur Fortsetzung ihrer kulturgeschichtlichen Mission die süddeutsche Façadenmalerei der Renaissancezeit auch in Berlin wieder aufleben lassen. Aber von einer gefahrdrohenden Verwilderung des Geschmacks an der Polychromie ist zur Zeit noch nichts zu merken, vielmehr nur dankbar anzuerkennen, dass die einförmige Physiognomie der nach geometrischen Grundsätzen an-

gelegten Strassen einer modernen Weltstadt auch durch das Element der Farbe individuelle Züge von malerischem Reiz erhalten hat. — Auch auf die späteren Schöpfungen von Ebe und Benda hat ihr erster, vielseitig gestalteter Versuch in der Polychromie keinen nachtheiligen Einfluss gehabt. Ihren Grundsatz, eine freiere Ausbildung der Façaden nach der Seite malerischer Wirkung, haben sie auch in dem im Stile der deutschen Renaissance errichteten Palais von Tiele-Winckler, in einem Privathause am Leipziger Platz, dessen Palastfaçade sich an die Formen der römischen Hochrenaissance hält, und in anderen Privathäusern in und ausserhalb Berlins, sowie in verschiedenen Kirchenbauten und phantasievollen Entwürfen zu Konkurrenzen festgehalten, sich aber zumeist auf die Naturfarbe des Baumaterials, ohne künstliche Zuthaten, beschränkt.

Die ausgedehnteste Thätigkeit in demjenigen Zweige der Architektur, welcher seit 1870 in den deutschen Grossstädten zur höchsten Blüthe gediehen ist, in monumentalen Geschäftshäusern, haben Heinrich *Kayser* (geb. 1842) und Karl von *Grossheim* (geb. 1841), beide Schüler der Berliner Bauakademie, entfaltet. Anfangs im Stile einer etwas strengen italienisch-florentinischen Renaissance schaffend (Norddeutsche Grundkreditbank und einige Wohnhäuser in Berlin), gingen sie sehr bald zu den freieren Formen der italienischen, französischen und deutschen Renaissance über, in welcher letzteren ihre reiche Phantasie, ihr Geschick für malerische Komposition der durch Thürme, Giebel, Erker und Eckbauten belebten Façaden und ihr feines Gefühl für reiz- und zugleich maassvolle Detailbildung den glänzendsten Ausdruck fanden. Neben reichem bildnerischen Schmuck verwenden sie mit Vorliebe malerische Dekorationen von Sgraffito und Glasmosaik, Kunstschmiedearbeiten und farbige Marmor- und Granitsorten. Wenn es auch ihnen trotz ihrer Gewandtheit in der Komposition nicht gelang, an den Façaden der Geschäftshäuser die Eisengliederung der unteren Stockwerke mit dem Steingefüge der oberen zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen, so haben sie dafür den Stil der deutschen Renaissance an den Geschäftshäusern der Versicherungsgesellschaft Germania in Berlin und Strassburg i. E. und in dem deutschen Buchhändlerhause zu Leipzig zu einer monumentalen Wirkung gebracht, welche man an den Vorbildern aus der klassischen Zeit dieses Stils nirgends so ungeschmälert findet. In Berlin zeugen ausserdem die Geschäftshäuser Spinn, Henniger, Laer, Pschorr und der New-Yorker Versicherungsgesellschaft Germania, letzteres im Schlüterschen Barockstil ausgebildet, sowie die villenartigen Wohnhäuser Reichenheim und Hardt von der Vielseitigkeit ihres Könnens, welches

sich mit gleicher Liebe der Aussenseiten wie der Dekoration der Innenräume annimmt. In letzterem Bestreben sind Kayser und von Grossheim auf die Ausbildung der im Dienste der Architektur stehenden dekorativen Künste von grossem und zugleich günstigem Einfluss gewesen.

Neben diesen den Ton angebenden Berliner Baufirmen haben sich in neuerer Zeit besonders die bereits beiläufig erwähnten Franz *Schwechten* (Neubau der Kriegsakademie) und Fritz *Wolff* (die neuen Packhofanlagen und die Vollendung des inneren Umbaus des Zeughauses nach Hitzigs Tode), ferner Ludwig *Heim* (Haus des Unionklubs, Hotel Continental, Dresdener Bank, Hotel Bellevue und Hotel Metropole), *Cremer* und *Wolffenstein* (die Eckbauten am Eingange der Kaiser Wilhelmsstrasse, das Haus der Gesellschaft der Freunde), Julius *Raschdorff*, Johannes *Otzen* (Heilig Kreuzkirche) und Hans *Grisebach* (Kaufhaus Faber, Kaufhaus Ascher und Münchow, Kronprinzenzelt) hervorgethan. Während sich Heim sowie Cremer und Wolffenstein in allen Spielarten der Renaissance, mit Vorliebe in den letzten, dem italienischen Barock Schlüterscher Richtung und dem Rokoko für die Ausschmückung der inneren Räume, bewegen, hat das künstlerische Schaffen der anderen ein individuelleres, zum Theil scharf accentuirtes Gepräge. Grisebach hält sich in den vertikalen Gliederungen und in der allgemeinen Gruppirung seiner Façaden an die Spätgothik, weshalb er auch Backsteinbau in Verbindung mit Terrakotten und spärlichen Sandsteindetails bevorzugt, und nur in dem dekorativen Beiwerk, in den malerischen Theilen der Häuserfronten herrscht der Geist der deutschen Renaissance, welcher seit dem Beginn der achtziger Jahre für die meisten Geschäftshäuser der deutschen Städte maassgebend geworden ist. Otzen ist der erfolgreichste Vertreter des mittelalterlichen Stils, des gothischen wie des romanischen, unter den Architekten der Gegenwart, welcher diese Richtung bereits zu einer Zeit pflegte, wo sie nur selten Gelegenheit zur Bethätigung fand. Schon 1871 lieferte er einen Entwurf zu dem Hauptgebäude des Floraetablissements in Charlottenburg, welches später von Hubert *Stier* in Backsteinrohbau mit reichen Terrakottadekorationen in einem Stile ausgeführt wurde, der eine originelle Verbindung von romanischen und Renaissancemotiven darstellt. Das Bestreben, den einheimischen Backsteinbau wieder zu Ehren zu bringen und das Material durch lebendige, malerische Komposition und durch Verzierung mit farbigglasirten Terrakotten, Sandsteindetails u. dgl. m. dem modernen Auge angenehm zu machen, beherrschte auch die spätere Thätigkeit Otzens, die sich vornehmlich auf dem Gebiete des Kirchenbaus bewegt. Die St. Gertrudskirche in Hamburg, die St. Peterskirche in Altona, die Kirche in Plag-

witz bei Leipzig, die evangelische Bergkirche in Wiesbaden und die Kirche zum hl. Kreuz in Berlin sind Otzens kirchliche Hauptschöpfungen, in deren Komposition die mittelalterlichen Stilformen sehr selbständig unter Berücksichtigung der Bedürfnisse protestantischer Predigtkirchen behandelt worden sind und deren Verzierung im Aeusseren wie im Inneren eine ebenso selbständige Ausbildung und Weiterentwicklung der überlieferten Ornamentik zeigt. Otzens Wirksamkeit, welche durch seine Lehrthätigkeit an der technischen Hochschule und der Kunstakademie in Berlin ergänzt wird, bildet ein erfreuliches Gegengewicht gegen die einseitige Richtung der überwiegenden Mehrzahl der Architekten auf die Renaissance. In beiden Stilrichtungen hat sich auch Raschdorff (geb. 1823), ein Schüler der Berliner Bauakademie, bewährt, welcher seit 1853 als Stadtbaumeister in Köln eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete, anfangs zumeist in Restaurationen von romanischen und gothischen Kirchen, in dem Umbau des Gürzenich und des Rathhauses, welchem er eine neue, im Stile der alten gehaltenen Renaissancefaçade gab, und in der Ausführung des Wallraf-Richartz-Museums nach einem im Tudorstil gehaltenen Entwurfe von Felten, dann aber auch in einer Reihe von öffentlichen und Privatbauten, wie dem Stadttheater, der Gewerbeschule und verschiedenen städtischen Wohnhäusern, Villen und Schlössern in der Rheinprovinz. Seit der Mitte der siebenziger Jahre wurde seine Kunst auch auswärts in Anspruch genommen. Für Bielefeld lieferte er die Pläne zum Gymnasial- und Realschulgebäude, für Braunschweig den zum Gebäude der Reichspost im Stile der deutschen Renaissance und in Düsseldorf erbaute er das Ständehaus im Palaststil der italienischen Hochrenaissance. Im Jahre 1879 als Professor an die Bauakademie zu Berlin berufen, vollendete er hier zunächst den Ausbau der technischen Hochschule, erbaute dann die englische Kirche im Garten des Schlosses Monbijou und entwarf die Pläne zu einem Dom, im Anschluss an Gedanken und Skizzen Kaiser Friedrichs III., und zur Gruftkirche des letzteren, welche, einer Kirche zu Jnnichen in Tirol nachgebildet, mit der Friedenskirche zu Potsdam in Verbindung gesetzt worden ist.

Die nach dem deutsch-französischen Kriege zu gewaltigem, völlig unübersehbarem Umfange angewachsene Bauthätigkeit in Deutschland einerseits und die Zufälle des modernen, einem Lotteriespiel nicht unähnlichen Konkurrenzwesens andererseits haben es zu Wege gebracht, dass sich die früher ziemlich genau bestimmten Grenzen der einzelnen Architekturschulen verschoben und verwischt haben. Ebenso wie die Berliner Architekten ihre Wirksamkeit über ganz Nord- und Mitteldeutschland ausgebreitet haben, ist auch in Berlin auswärtigen Archi-

tekten manche hervorragende Bauausführung zu Theil geworden, einem sogar, Paul *Wallot* aus Oppenheim (geb. 1842), der grösste Monumentalbau des neuen Berlin, das Reichstagsgebäude. Freilich darf man Wallot insofern zur Berliner Architektenschule rechnen, als er sich wesentlich in Berlin gebildet hat, seit 1862 auf der Bauakademie und später in den Ateliers von Gropius, Hitzig und Lucae. Nachdem er 1868 Studienreisen nach Italien und England unternommen, liess er sich 1869 in Frankfurt a. M. nieder, wo er in der Folgezeit eine Reihe von Wohn- und Geschäftshäusern erbaute, in deren Façaden er konstruktive Formen des romanischen Stils glücklich mit Renaissanceornamentik zu verbinden wusste. Nachdem er in mehreren Konkurrenzen Preise, aber nicht die Ausführung erhalten hatte, ward ihm in dem Wettbewerb um das Gebäude für den Deutschen Reichstag 1882 neben dem einen der beiden ersten Preise auch der Auftrag zur Ausführung zu Theil, was seine Uebersiedlung nach Berlin zur Folge hatte. Obwohl er in den folgenden Jahren seinen Entwurf mehrfach umarbeiten musste, besonders hinsichtlich der Anordnung der inneren Räume, blieb doch der dem äusseren Aufbau des ersten Entwurfs zu Grunde gelegte Gedanke im Wesentlichen erhalten*). Die Merkzeichen dieser baukünstlerischen Schöpfung, deren Vollendung für das Jahr 1895 erwartet wird, sind eine über dem Sitzungssaale auf quadratischem Unterbau aufsteigende, mit letzterem 71 Meter hohe, von einer Laterne gekrönte Kuppel und vier thurmartige Aufbauten auf den Ecken des 195 Meter langen und 136 Meter tiefen Gebäudes, welche dazu dienen sollen, »die langgestreckten Bauten als eine einheitliche Masse zusammenzuhalten.« Für die Komposition der Aussenarchitektur ist der Stil der römischen Hochrenaissance mit reichem Aufwand von plastischem Zierrath maassgebend gewesen. Eine Reihe korinthischer Säulen fasst das Hauptgeschoss mit dem etwas niedrigeren Obergeschoss nach Palladiesker Art zu einem Ganzen zusammen.

So hat man auch für dasjenige monumentale Gebäude, in welchem der politische Gedanke des neuen Deutschen Reiches am deutlichsten und kraftvollsten zum Ausdruck gelangt ist, keine andere Erscheinungsform finden können als die überlieferte der italienischen Renaissance. In München, dessen Architektur sich trotz einer der Berlinischen sehr ähnlichen Entwicklung in Folge der grösseren Abgeschlossenheit des Landes einen mehr nationalen, d. h. sich an die einheimische Ueberlieferung des sechszehnten Jahrhunderts anschliessenden Charakter erworben hat, würde man für den Sitz der Volksvertretung des Landes den Stil der deutschen

*) Vgl. V. Valentin, Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke, Frankfurt a. M. 1888. S. 286—312.

Renaissance gewählt haben. Aber die Hauptstadt des Deutschen Reiches, in welcher zugleich die diplomatische Vertretung der auswärtigen Mächte ihren Sitz hat und der die internationalen Beziehungen des Deutschen Reiches eine internationale Physiognomie gegeben haben, in welcher die geschichtlichen Züge der architektonischen Entwicklung mehr und mehr verschwimmen, war man in Ermangelung des neuen Baustils, der immer noch auf sich warten lässt, genöthigt, auf die der gebildeten Welt allgemein verständlichen Symbole der Baukunst zurückzugreifen und einen neuen Baugedanken in denjenigen Formen der bildenden Kunst auszuprägen, in welchen sich das Recht und die Bedeutung des Einzelwesens zuerst geltend gemacht haben.

2. Die Architektur in München und in den übrigen Hauptstädten Süddeutschlands.

Nicht bloss darin hat die Entwicklung der neueren Baukunst in München eine Aehnlichkeit mit derjenigen Berlins, dass in beiden Städten fast gleichzeitig eine Wiederbelebung der hellenischen Kunst versucht wurde, sondern dass auch in München das Machtwort eines königlichen Bauherrn im Stande war, fast ein Menschenalter hindurch eine Stadt »griechisch« zu machen, welche in ihrem innersten Wesen nichts weniger als griechisch war. König Ludwig I. hatte freilich insofern leichteres Spiel, als der Philhellenismus und die aus dieser Bewegung erwachsene Erhebung eines bayrischen Prinzen auf den Königsthron des neuen Hellas gewissermaassen den Boden bereiteten, auf dem griechische Tempel und Paläste emporwuchsen. Trotz dieser günstigen politischen Constellation kam jedoch die allgemeine Stimmung des Volkes den baukünstlerischen Bestrebungen nicht sehr willig entgegen, auch nicht, als der König nicht einseitig an seinem hellenischen Ideal festhielt, sondern zu gleicher Zeit auch der italienischen Renaissance und dem Rundbogenstil freien Eingang verstattete. Der süddeutsche Volksgeist empfand diese künstlichen Wiederbelebungen als etwas Fremdartiges, nicht aus seinem Wesen Herausgebornes, und diese Abneigung, welche sich in den dreissiger und vierziger Jahren nur mühsam unter den königlichen Willen beugte, hat mit der Zeit derartig zugenommen, dass man die doch gleichfalls auf künstlichem Wege, durch literarische Bewegung erfolgte Wiederbelebung der deutschen Renaissance als eine That nationaler Befreiung nirgends mit grösserem Jubel begrüsste als in München, wo man freilich diesem Baustil unter Zuhilfenahme der Schwesterkünste ein neues, triebkräftiges, zuletzt in wilder Schaffenslust überschäumendes Leben einflösste.

Während König Ludwig I. mit einem so hart geschmiedeten Charakter wie Cornelius scharf zusammengerieth, fand er, gleichwie sein

Geistesverwandter Friedrich Wilhelm IV. von Preussen in Stüler, in Leo von *Klenze* (geb. 29. Februar 1784 in Bokenau bei Hildesheim, gest. 26. Januar 1864 zu München) das gefügige Werkzeug seiner Pläne*). Ein Altersgenosse von Schinkel war Klenze mit diesem in Berlin zusammengetroffen, wo er auf der Universität Kameralwissenschaften studiren sollte, daneben aber auch die Bauakademie besuchte und sich mit Schinkel nach Gillys Arbeiten bildete. Seit 1803 widmete er sich auf der polytechnischen Schule zu Paris bei Durand und Percier der Architektur und erlernte bei Bourgeois die dekorative Malerei. Nachdem er 1805 eine Studienreise durch England und Italien gemacht, wurde er 1808 Hofarchitekt des Königs Jerome von Westfalen, kam jedoch in dieser Stellung, die 1813 ihr Ende erreichte, zu keiner grösseren künstlerischen Schöpfung. Im Jahre 1814 machte er in München die Bekanntschaft des Kronprinzen Ludwig von Bayern, welcher gerade nach einem Architekten zum Bau eines Hauses für die von ihm begonnene Sammlung antiker Skulpturen suchte. Aus einem zufälligen Zusammentreffen erwuchs eine Verbindung, welche trotz mehrfacher Entfremdungen und Spannungen bis zur Abdankung König Ludwigs gedauert und München mit einer stattlichen Reihe von Monumentalbauten bereichert hat, die trotz ihres Mangels an Ursprünglichkeit der Erfindung und trotz ihrer Fehler in zahlreichen Einzelnheiten des Aeusseren und Inneren insofern auch von grosser Bedeutung waren, als sie ein gesundes Gegengewicht gegen die romantischen Bestrebungen des in seinem Geschmack häufig wechselnden Königs bildeten. Obwohl letzterem Klenze keine durchaus sympathische Persönlichkeit war, so war doch, wie Pecht ihn charakterisirt, »seine kühle, vorherrschend verständige, aber ebenso biegsame und schlaue als beharrliche westfälische Natur mit soviel Weltklugheit und Erfahrung, so feinem Takt und zugleich mit so reichem Wissen, so immer bereiter Gestaltungskraft ausgerüstet, dass er sich dem Kronprinzen bald unentbehrlich machte.« Diese »immer bereite Gestaltungskraft« kam allen Wünschen und Launen des Königs in solchem Maasse entgegen, dass Klenze sich schliesslich mit allen Baustilen, den romantisch-mittelalterlichen ausgenommen, geschickt abzufinden wusste.

Die Reihe der Schöpfungen Klenzes eröffnet die 1816 begonnene, aber erst 1830 vollendete Glyptothek, für München ein Bau von gleicher

*) Fr. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 34—75. Nördlingen 1885. — Ueber die Münchener Architektur im Allgemeinen vgl. desselben Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert (München 1888) S. 62—66, 130 ff., 189 ff., 286 ff.

Bedeutung, wie die demselben Zeitraum angehörigen ersten drei Hauptwerke Schinkels. Der antike Stil kommt freilich nur in der aus der Mitte der langgestreckten, einstöckigen Front heraustretenden, von einem Tempelgiebel gekrönten Säulenhalle ionischer Ordnung zu reinem Ausdruck, während die Belebung der fensterlosen Flügel durch je drei rundbogige Nischen mit Statuen bereits ein Motiv der italienischen Renaissance ist. Aber diese Freiheit der Bewegung, welche sich der vielgereiste und im internationalen weltmännischen Verkehr mit den verschiedensten Geschmacksrichtungen vertraut gewordene Klenze hier gestattete, erleichterte ihm später den Uebergang zur eigentlichen Renaissance. Wie Schinkel hatte auch Klenze bei diesem seinem ersten Bau mit der Unbeholfenheit der Werkleute und sonstigen Handwerker zu kämpfen, welche sich erst unter seiner Leitung eine neue Technik schaffen mussten. So hat Klenze auch auf dem Gebiet, welches wir heute Bau- und Kunsthandwerk nennen, bahnbrechend, fördernd und veredelnd gewirkt. Und endlich ist die Glyptothek auch dadurch bedeutungsvoll für das Schaffen ihres Urhebers, dass Klenze niemals wieder ein so glücklicher Wurf, eine in ihrer äusseren Anlage so vollkommen harmonische Schöpfung gelungen ist, wozu einerseits der Einspruch und die Bedingungen der Bauherren, andererseits aber auch seine stetig zunehmende, eklektische Neigung beigetragen haben. Schon bei der Glyptothek verdarb ihm die Einmischung Ludwigs die völlige Einheit des Baus, da letzterer darauf bestand, dass alle inneren Räume der Feuersicherheit halber gewölbt werden mussten. Indessen war die Ausbildung und die Ausschmückung der Innenräume Klenzes schwächste Seite, der den letzteren Mangel mit Schinkel theilte. Dass er die dekorative Malerei bei Bourdais erlernt hatte, trug seine Früchte darin, dass er die antiken Motive nicht rein anwandte, sondern sie durch das verzerrende Medium des Empirestils hindurchgehen liess.

Neben der Glyptothek entstanden in ununterbrochener Folge seit 1819 das Palais des Herzogs von Leuchtenberg (jetzt Palais des Prinzregenten Luitpold), die Reitbahn, der Bazar (1822), eine Reihe von Kaufläden, welche sich nach der Hofgartenseite zu den bereits früher erwähnten, mit Fresken geschmückten Arkaden öffnen, die mit der angrenzenden kgl. Residenz in Verbindung stehen, dann 1823—25 das Hoftheater, welches nach Zerstörung des alten Baus durch Brand im Anschluss an die Pläne des ersten Erbauers Karl von *Fischer* (1782—1820) neu errichtet wurde, das Kriegsministerium (1824—1830), das Odeon (1828), ein für Concerte, Bälle u. dgl. m. bestimmter Festbau, und das Palais des Herzogs Max im Stil der römischen Renaissance (1826—1830). Die drei letzteren Gebäude bilden gewissermaassen den Anfang einer neuen

Strassenanlage, welche nach ihrem Begründer, dem 1825 auf den Thron gelangten Könige Ludwig I., benannt wurde, die aber in ihrer Fortsetzung wesentlich durch Klenzes Nebenbuhler Gärtner ihre architektonische Physiognomie erhielt. Klenze wurde, noch während er an den eben genannten Bauten thätig war, seit 1826 ein neues Feld der Thätigkeit in dem Bau der Pinakothek, der Gemäldesammlung, und in der Erweiterung der königlichen Residenz zugewiesen. Letztere wurde um einen, nach dem Max Josephs-Platz gelegenen Südflügel, den sogenannten Königsbau, vergrössert, dessen Front auf Befehl des Königs dem Palazzo Pitti in Florenz nachgebildet werden musste, wobei sich Klenze freilich im Bossagenwerk manche Milderungen gestattete. Den König beherrschte die Lust, von allen künstlerischen Schöpfungen, welche ihm auf Reisen ein tieferes Interesse eingeflösst, Nachbildungen in seiner Residenz zu vereinigen, und dieser Neigung, an welcher der König so zäh wie an keiner zweiten festhielt, mussten seine Architekten Opfer bringen, deren Grösse von ihrem Freiheitssinn abhing. Während Gärtner allen Launen des Königs mit unbedingter Ergebenheit folgte, wusste Klenze immer noch seine Individualität, wenn auch nur in leisen Regungen, zur Geltung zu bringen. Am wenigsten durfte er es bei der inneren Ausschmückung des Königsbaus, deren Leitung Cornelius übertragen wurde. Aber die Anordnung und architektonische Ausbildung der inneren Räume ist Klenzes Werk, und bei ihrer Beurtheilung zeigt es sich, dass es dem Architekten versagt war, durch Anlage monumentaler Empfangsräume das Innere eines Gebäudes mit der Front in Einklang zu bringen. »Beim Eintritt in den Königsbau durch das mächtige Mittelportal, so bemerkt Reber mit Recht*), enttäuscht die Unbedeutendheit der Innenentwicklung in empfindlicher Weise, und auch das geräumigere Atrium mit Treppe an der Seite gegen die Residenzstrasse ist von geradezu bürgerlicher Schlichtheit.« Von einer günstigeren Seite zeigt Klenze seine Kunst der Raumbildung dagegen in den sogenannten Nibelungensälen des Erdgeschosses wie in den Dichterzimmern. — Für die Pinakothek, den zur Aufnahme der Gemälde älterer Meister bestimmten Bau, jetzt Alte Pinakothek genannt, zum Unterschiede von der neuen, war der vatikanische Palast das Vorbild, insbesondere der Bramantesche Loggienhof, dessen Loggia an der Südseite des Gebäudes in fünfundzwanzig Abtheilungen nachgeahmt wurde, welche ebensoviele Fresken mit Darstellungen aus der Geschichte der Malerei bis zum siebenzehnten Jahrhundert nach Cornelius' Entwürfen erhielten.

Die Erweiterung der Residenz wurde durch die an der Ostseite befindliche Allerheiligen-Hofkirche (1826—37), welche Klenze auf Anord-

*) Geschichte der neueren deutschen Kunst Bd. II, S. 352.

nung des Königs nach Motiven der Capella Palatina in Palermo und der Markuskirche in Venedig im byzantinisch-romanischen Basilikenstil erbaute, und durch den Festsaalbau (1832—42) fortgesetzt, dessen nach dem Hofgarten gelegene Hauptfaçade im Palladiesken Palaststil gehalten ist und der im Innern eine Reihe grossartig angelegter Fest- und Repräsentationsräume enthält. Von den übrigen Bauten Klenzes in München sind noch der 1833 zu Ehren der im Napoleonischen Feldzuge gegen Russland gefallenen Bayern errichtete Obelisk auf dem Carolinenplatz, die Post (1835—36), die Ruhmeshalle (1843—53), eine dorische Säulenhalle auf hohem Unterbau mit zwei rechtwinklig hervortretenden Flügeln, vor welcher sich die Schwanthalersche Bavaria erhebt, und die Propyläen (1846—62) zu nennen, ein dem gleichnamigen Thor auf der Akropolis von Athen nachgebildeter, würdiger Abschluss des grossen Strassenzuges, dessen Gepräge in den charakteristischen Zügen von Klenze herrührt.

Noch vor dem Beginn der Ruhmeshalle in München war Klenze zum reinen griechischen Stil, wie er ihn auffasste, in einem Bauwerk zurückgekehrt, dessen erster Gedanke schon 1806, als Deutschland am tiefsten darnieder lag, in Ludwigs Geiste aufgetaucht war, in der Walhalla bei Regensburg (1830—42). Der von vornherein in antikem Stile gehaltene Entwurf hatte bereits Gestalt gewonnen, als die inzwischen stärker gewordene romantische Strömung Zweifel aufkommen liess, ob ein griechischer Tempel die geeignete Kunstform für ein Denkmal »deutscher Ehren« wäre. Aber die romantische Strömung war noch zu unklar, als dass sie die klassischen Neigungen des damaligen Kronprinzen — es war um 1820 — hätte erschüttern können. Es blieb bei einem dorischen Peripteraltempel nach dem Vorbilde des Parthenon, bei dessen plastischer Ausschmückung sich jedoch Klassizismus und Romantik — Rauch und Schwanthaler — die Hände reichten. Trotz des Mangels an Originalität der Erfindung übt das Gebäude, welches im Innern nur eine grosse, durch drei Oeffnungen von oben beleuchtete Cella enthält, schon durch seinen Unterbau und seine günstige Lage auf einem 98 Meter hohen, von Eichen bestandenen Berge eine mächtige, monumentale Wirkung aus. Einen gleichen Vorzug kann man der fast um das Doppelte höheren Befreiungshalle auf dem Michaelsberge bei Kelheim nicht nachrühmen, zu welcher der König als zu einem Denkmal für die »teutschen Befreiungskämpfer« ebenfalls im Jahre 1830, einen Tag nach der Grundsteinlegung zur Walhalla, den Grundstein gelegt hatte, die aber erst 1842 begonnen und am 18. Oktober 1863 eingeweiht wurde. Der erste Entwurf, der sich an das Baptisterium zu Pisa hielt, war von Gärtner angefertigt worden, und erst nach dessen Tode (1847) wurde Klenze mit der Fortführung und Voll-

endung des Baus beauftragt. Der Rundbau war einmal vorhanden, und Klenze musste sich daher begnügen, demselben jedes mittelalterlich-romantische Gepräge zu nehmen und ihn mit antiken Baugliedern, mit Kandelabern, Säulenstellungen u. dgl. m., zu umkleiden.

Klenzes Bauthätigkeit in Bayern erfuhr zweimal eine Unterbrechung durch grössere Reisen und Bauunternehmungen im Auslande. Im Jahre 1834 begab er sich im Auftrage des Königs nach Griechenland, um den Plan der neuen Hauptstadt zu prüfen und zu bearbeiten und einen Entwurf zur Wiederherstellung der Akropolis anzufertigen, und 1839 ging er nach St. Petersburg, wo ihm der Bau der neuen Eremitage und der Isaakskirche übertragen wurde. Es sind kaltherzige Erfindungen ohne Geist und Leben, welche nur durch die Kostbarkeit und die verschwenderische Pracht der Baumaterialien im Aeusseren und Inneren wirken.

Klenzes Nebenbuhler in der Gunst des Königs, Friedrich *Gärtner* (geb. 1792 zu Coblenz, gest. 21. April 1847 zu München), war auf Veranlassung des ersteren an Stelle des 1820 gestorbenen Fischer als Professor der Architektur an die Akademie berufen worden, auf welcher er selbst bis 1812 seine Studien gemacht hatte. Er war dann nach Paris gegangen und begab sich von da 1814 nach Italien, wo er sich bis 1818 mit dem Studium der antiken Baudenkmäler beschäftigte, als dessen Frucht er 1819 eine Sammlung von Lithographieen unter dem Titel »Ansichten der meisterhaltenen Monumente Siziliens« mit erläuterndem Text herausgab. Im Gegensatz zu Schinkel, welcher nach der Rückkehr vom Studium der Ueberreste griechischer Kunst in Sizilien und Unteritalien zuerst eine romantische Periode durchmachte, um sich dann im hellenischen Klassizismus für immer zu befestigen, streifte Gärtner, sobald er 1829 mit der Ludwigskirche (1843 vollendet) seine Bauthätigkeit in München begann, die Erinnerung an seine klassischen Studien völlig ab und bewegte sich fortan mit besonderer Vorliebe in einer von ihm erfundenen oder doch ihm eigenthümlichen Verbindung von mittelalterlich-florentinischen und lombardischen Bauformen mit dem Rundbogen als Hauptelement. Dieser Rundbogenstil ist nicht nur für Gärtner allein, sondern für die ganze Zeit von 1830—1848, die zweite Periode des Kunstschaffens unter Ludwig I., bezeichnend. Er hat insbesondere der Ludwigsstrasse von da ab, wo die Wirksamkeit Klenzes aufhört, sein — wie man leider hinzufügen muss — einförmiges und nüchternes Gepräge gegeben. In Gärtner glaubten die Romantiker ihren Mann gefunden zu haben, der sich freilich bei Gelegenheit auch störrisch erwies, so Cornelius gegenüber, niemals aber dem Könige, zu dessen Lieblingen er gehörte und der ihm alle seine Schwächen nachsah, die namentlich in dem Mangel an

feinem Gefühl für Durchbildung der Einzelnheiten und in der Unfähigkeit, Skulptur und Malerei in den Organismus seiner Bauschöpfungen einzufügen, bestanden. In der in Kreuzesform erbauten Ludwigskirche, deren Front von zwei hohen viereckigen Thürmen flankirt wird, hielt er sich noch ziemlich streng an die romanischen Vorbilder, welche er in Italien kennen gelernt hatte, ohne jedoch, ähnlich wie es Klenze bei der mangelhaften Bautechnik ergangen war, der Details Herr zu werden. In derjenigen Schöpfung, die zunächst folgte, der Bibliothek (1832—1843), brachte er dagegen schon zur Anwendung, was sein königlicher Gönner und er florentinischen Stil nannten. Die Bibliothek ist Gärtners glücklichstes Werk, freilich nicht um der Façade willen, die auch in der Nachahmung stecken geblieben ist, sondern wegen des monumentalen Treppenhauses, dessen Wirkung noch imponirender wäre, wenn die malerische Ausschmückung nicht durch unruhige Buntheit litte. Gegenüber der Ludwigskirche erbaute Gärtner 1834—1838 das Blindeninstitut, gleichfalls im florentinischen Stil, dem seit 1840 die Universität, das Priesterseminar und das Max-Josephs-Erziehungsinstitut folgten, welch letztere drei um einen grossen Platz gruppirt sind, zu welchem sich der untere Theil der Ludwigsstrasse erweitert. Die Strasse erhielt endlich durch Gärtner auch ihren monumentalen Abschluss an beiden Enden und zwar so, dass am oberen Ende, wo Klenze in antikisirendem Stil begonnen hatte, in der Feldherrenhalle (1841—1844) eine Nachahmung der florentinischen Loggia dei Lanzi hingesetzt wurde, während für das abschliessende Thor am unteren Ende (1843 begonnen, 1850 von Metzger vollendet) der Triumphbogen des Konstantin in Rom als Vorbild diente. Von den übrigen Bauten, welche Gärtner in München aufführte, sind noch die Arkaden des neuen (südlichen) Friedhofs (1842) nach lombardischen Mustern, die Salinenverwaltung (1838—1842) und der Wittelsbacher Palast (1843—1848) zu erwähnen, in welch letzterem Gärtner einen unglücklichen Versuch in englischer Gothik machte. Was ungefähr gleichzeitig den Berliner Architekten im Schlosse Babelsberg so überaus glücklich gelang, musste hier schon deshalb misslingen, weil, wie Reber angiebt, der königliche Bauherr nicht bloss hier, sondern »überhaupt alle landschaftliche Mitwirkung vermieden wissen wollte«.

Die Thätigkeit im Erbauen und Entwerfen, welche Gärtner ausserhalb Münchens entfaltete, war noch ausgedehnter als die Klenzes. In Aschaffenburg erbaute er eine Villa für den König in pompejanischem Stil, in Kissingen das Kurhaus und die protestantische Kirche und in Edenkoben gleichfalls eine Villa für den König. Für Athen lieferte er den Entwurf zu dem Palast des Königs Otto, der auch zur Ausführung

gelangte, nachdem Gärtner 1836 eine Reise dorthin gemacht, und ausserdem leitete er die Wiederherstellung der Dome von Bamberg, Regensburg und Speyer. Eine solche Universalität des Schaffens glaubte der König am besten dadurch auszuzeichnen, dass er nach Cornelius' Abgange Gärtner zum Direktor der Kunstakademie ernannte.

Neben Klenze und Gärtner blieb für andere Architekten nur ein beschränktes Feld. Am meisten haben sich Daniel Joseph *Ohlmüller* (1791—1839), ein Schüler von K. v. Fischer, und Georg Friedrich *Ziebland* (1800—1873), ein Schüler von Fischer und Gärtner, hervorgethan, ersterer durch die in frühgothischem Stil als dreischiffige Hallenkirche ausgeführte Mariahilfkirche in der Vorstadt Au, welche Ziebland nach Ohlmüllers Tode vollendete. Ziebland war 1827 im Auftrage des Königs nach Italien gegangen, um in Rom, Ravenna und anderen Orten die altchristlichen Basiliken zu studiren, weil der König in seiner grossen Beispielsammlung aller architektonischen Stilarten auch eine Basilika haben wollte. Eine solche, dem hl. Bonifacius geweiht, entstand 1835—1850 nach den Plänen Zieblands in engem Anschluss an die italienischen Vorbilder, aber verdienstvoll durch die Reinheit des Stils, die sorgfältige Durchbildung der Details und die grosse Wirkung des Innern. Bei dem Bau des Kunstausstellungsgebäudes (1845) konnte er noch weniger selbständig vorgehen, weil er ein Pendant zur gegenüberliegenden Glyptothek liefern sollte. Er gestattete sich dabei nur die Abwechslung, dass er statt der ionischen die korinthische Ordnung wählte. Andere Schüler Gärtners, wie August von *Voit* (1801—1870), der Erbauer der Neuen Pinakothek (1846—1853) und des Glaspalastes (1854), welcher sich gern im byzantinischen Stil bewegte, und Friedrich *Bürklein* (1813—1872), wussten der Richtung ihres Meisters kein neues Leben einzuflössen. Dass sie sich trotzdem noch eine Zeit lang erhielt und sogar während der ganzen Regierungszeit von Ludwigs Nachfolger, König Maximilian II. (1848—1864), herrschend blieb, erklärt sich daraus, dass der König, welcher sich die Erfindung eines neuen, für seine Regierung charakteristischen Baustils zum Ziel gesetzt hatte, nach vergeblichen Anfragen bei hervorragenden auswärtigen Architekten und nach dem praktisch ebenso ergebnisslosen Ausfall eines Preisausschreibens bei Niemandem ein so bereitwilliges Entgegenkommen fand wie bei Bürklein, der zwar auch keinen neuen Baustil erfand, aber doch durch seine grosse Produktivität den Anforderungen des Königs entsprach, welcher es unternommen hatte, in der Maximiliansstrasse ein Seitenstück zur Ludwigsstrasse zu schaffen. Nach den Angaben Pechts war Bürklein, welcher durch das Bahnhofsgebäude in München (1847—1849) und durch zahlreiche Bahnbauten in Bayern die Aufmerksam-

keit des Königs auf sich gelenkt hatte, sogar der Urheber des Gedankens, den Max-Josephsplatz mit der Isar und der jenseits des Flusses auf der Höhe liegenden Vorstadt Haidhausen durch einen monumentalen Strassenzug in der Richtung von Westen nach Osten zu verbinden. Wenn auch die von ihm an dieser Strasse geschaffenen Bauten keine Werke von grossem künstlerischen Werthe sind, so bleibt ihm das Verdienst, zuerst in München die Mitwirkung der Landschaft in die Architektur durch Baumpflanzungen, Rasenflächen und Parkanlagen hineingezogen zu haben. Von Monumentalbauten führte er an der Maximiliansstrasse nur das Münz- und das Regierungsgebäude, dagegen fast sämmtliche Privathäuser in einem unerfreulichen Mischstil aus gothischen und romanischen Zierformen aus. Das Maximilianeum, welches auf der Höhe den monumentalen Abschluss der Strasse bilden sollte, hat er nicht mehr vollenden können. Es sollte eine Anstalt zur Ausbildung von jungen Leuten für den Staatsdienst und in seinem der Isar zugekehrten Vordertheil eine Sammlung von grossen, die Hauptmomente der Weltgeschichte darstellenden Oelgemälden enthalten. Den ersten Entwurf hatte Bürklein in gothischem Stile gefasst. Aber der König liess während des Baus soviel daran ändern, dass schliesslich an die Stelle der spitzbogigen rundbogige Arkaden traten. Es ist das letzte Baudenkmal einer Kunstepoche, in welcher die Architektur am tiefsten sank, weil sie einen völlig unfruchtbaren Irrweg gegangen war. Bezeichnender noch für diesen Irrthum als das Maximilianeum ist das 1858—1866 von Eduard *Riedel* (1813—1885) erbaute bayerische Nationalmuseum, dessen in englisch-gothischem Stil komponirte Façade ebenso verfehlt ist wie ihr plastischer Schmuck.

Was König Ludwig I. und seinem Nachfolger nicht gelungen war, nämlich die Baukunst, welche wie keine andere Kunst nur ihr Gedeihen im engsten Zusammenhang mit den allgemeinen geistigen und politischen Strömungen einer Nation finden kann, den Herzen ihres Volkes nahe zu bringen, war auch Ludwig II. nicht beschieden. Aber er mühte sich wenigstens nicht damit ab, seinen Geschmack seinen Unterthanen aufzuzwingen, sondern er liess der Entwicklung der Dinge ihren freien Lauf, nachdem sein erster Versuch, sich an der Förderung der Architektur zu betheiligen, eine schroffe Ablehnung erfahren hatte. Nach dem Tode Klenzes wollte er Semper als Hofbaumeister nach München berufen, und Semper hatte auch bereits den Auftrag erhalten, die Pläne zu einem Festspielhaus nach Richard Wagners Gedanken zu entwerfen, in welchem des letztern Opern aufgeführt werden sollten. Aber die Person Wagners war damals in München so missliebig, dass diejenigen, welche es mit allen Kräften zu verhindern suchten, dass sich Wagner in der Gunst des

Königs festsetzte, fruchtbaren Boden fanden. Um nicht den allgemeinen Unwillen des Volkes zu entfesseln, musste der König seine Absicht aufgeben, und dieses Scheitern eines Lieblingsplanes wirkte so verstimmend auf ihn, dass er die ungeheuren Mittel, welche er sonst vielleicht für öffentliche Interessen nutzbar gemacht hätte, fast ausschliesslich im Dienste einer zuletzt ins Krankhafte ausartenden Bauthätigkeit für private Zwecke verwendete oder vielmehr vergeudete.*) Wenn man überblickt, was König Ludwig in den Schlössern Linderhof (1868—1876), Neuschwanstein (1868 begonnen, unvollendet) und Herrenchiemsee (1878 begonnen, unvollendet) hat schaffen lassen, wird man es freilich als eine Wohlthat bezeichnen müssen, dass er sich jeder Einmischung in die weitere Entwicklung der Architektur in München enthalten hat. Er, dem der Stil Ludwigs XIV. und XV. als das höchste künstlerische Ideal galt, würde die Rückkehr zu einer nationalen Richtung vielleicht noch länger aufgehalten haben. Georg von *Dollmann* (geb. 1830), ein Schüler Klenzes, war bis 1885, wo er seine Entlassung nahm, der Architekt König Ludwigs, freilich kaum mehr als das Werkzeug zur Ausführung der phantastischen Pläne des königlichen Bauherrn. Während ihm bei dem Bau der Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee die Muster streng vorgeschrieben waren, nach denen er zu arbeiten hatte, — das Schloss auf Herrenchiemsee sollte eine genaue Kopie des Schlosses zu Versailles werden — durfte er sich bei dem Bau des Schlosses Neuschwanstein freier bewegen. Es ist eine mittelalterliche Burg romanischen Stils, welche schon durch ihre romantische Lage auf einem steilen, weit über das Land hinwegblickenden Felsen von starker Wirkung ist, im Innern auf das glänzendste nach byzantinischen Vorbildern eingerichtet und dekorirt. Bei der strengen Abgeschlossenheit, in welcher diese Bauten bei Lebzeiten König Ludwigs II. gehalten wurden, haben sie auf die gleichzeitige Entwicklung der Münchener Architektur keinen nennenswerthen Einfluss geübt. Nur von den zahlreichen Kunsthandwerkern, welche mit der inneren Ausstattung dieser Schlösser beschäftigt wurden, fielen Reflexe auf das gesammte bayerische Kunstgewerbe, das ohne diese Bauthätigkeit des Königs wohl nicht so schnell zu den üppigen Formen der Spätrenaissance und des Barockstils übergegangen wäre.

Am Beginn der dritten Periode der Münchener Baukunst steht Gottfried *Neureuther* (1811—1886), welcher in seinen beiden grossen Monumentalbauten, der technischen Hochschule (1866—1870) und der Kunstakademie (1873—1885), zuerst mit vollem Bewusstsein von der Noth-

*) F. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, S. 286 ff.

wendigkeit dieses Schrittes auf Grund eingehender Studien den Anschluss an die italienische Renaissance herbeiführte, weil ihm dieser Stil mit Recht als die unserer Zeit am meisten entsprechende Ausdrucksform für Bauschöpfungen monumentalen Charakters erschien. Er hatte sich seit 1829 in München unter Gärtner gebildet, fand aber an der Romantik seines Lehrers weniger Geschmack als an Klenzes Klassizismus, dem er freilich auch nicht treu blieb, als er 1836 Italien kennen lernte, wo er sich mit Eifer in das Studium der grossen Architekten der Renaissance versenkte. In die Heimat zurückgekehrt, musste er freilich noch eine lange Wartezeit durchmachen, ehe er die gewonnene Kraft erproben durfte. Erst 1850 wurde ihm eine grössere Aufgabe gestellt, der Bau des Bahnhofs zu Würzburg, bei welchem er sogleich den italienischen Renaissancestil mit Glück zur Anwendung brachte. Diese Bauausführung trug ihm 1856 die Berufung als Lehrer an das Polytechnikum in München ein, wo er jedoch keine praktische Thätigkeit an öffentlichen Bauten entfalten konnte, weil er nach Pechts Angabe die vom Könige Maximilian gewünschte Erfindung eines neuen Baustils für unmöglich erklärt hatte. Bald nach dem Regierungsantritte König Ludwigs II. begann auch seine künstlerische Wirksamkeit mit dem Bau der technischen Hochschule, welcher, wie Pecht hervorhebt, auch in sofern für die Münchener Architektur epochemachend war, als sich an ihm das tief gesunkene Bauhandwerk wieder zu besserer Leistungsfähigkeit heranbildete und namentlich in der Feinheit der Detailbehandlung geschult wurde, auf welche Neureuther grossen Werth legte. War bei diesem Bau nur an den Hauptfronten des Erdgeschosses echtes Material (Granit), im übrigen aber Putzbau mit Sandsteindetails zur Anwendung gelangt, so wurden dagegen die Façaden der Kunstakademie, zu welcher die Mittel aus der französischen Kriegskostenentschädigung bewilligt worden waren, ganz mit weissem Trientiner Marmor verkleidet. Während die Conception des Ganzen, die Gruppirung der Bautheile und die Gliederung der Façaden sich an die italienische Hochrenaissance anschliessen, athmen die eleganten Details und die reizvolle Ornamentik den Geist der Frührenaissance. Ebenso wie in der Komposition der Façaden entfaltete Neureuther auch in der Ausbildung bedeutsamer Innenräume, insbesondere der Vestibüle und Treppenhäuser, ein starkes Gefühl für das Monumentale.

Obwohl Neureuther zahlreiche Schüler herangebildet hat, ist seine Richtung doch vereinzelt geblieben, weil der Staat und die Gemeinde, wenn man von einer Anzahl von Nutzbauten (Schulhäusern, Bahnhöfen u. dgl. m.) absieht, keine Gelegenheit zu monumentalen Unternehmungen gaben. Bei jenen Nutzbauten gelangte freilich, besonders in der Aus-

schmückung der Innenräume, wie z. B. bei dem neuen Centralbahnhof von *Graff*, einem Schüler von Neureuther, zumeist der Stil der italienischen Renaissance zur Anwendung. Eine Ausnahme bildet das neue Rathhaus, welches Georg *Hauberrisser* aus Graz (geb. 1841), ein Schüler von Neureuther, dann von Strack und Bötticher in Berlin und von Schmidt in Wien, auf Grund eines Sieges in der Konkurrenz von 1867—1879 in spätgothischem Stile erbaute. Was diesem Stile an monumentaler Wirkung bei Profanbauten abgewonnen werden kann, hat Hauberrisser hier erreicht. Zur Zeit, als er sein Projekt anfertigte, war er noch so voll von den bei seinem letzten Lehrer empfangenen Eindrücken und es war überdies von der deutschen Renaissance noch so wenig bekannt oder vielmehr geachtet, dass weder er noch seine Auftraggeber an einem gothischen Rathhause inmitten einer wesentlich modernen Stadt Anstoss nahmen. Gegenwärtig nimmt das neue Rathhaus eine völlig isolirte Stellung ein, und sein Schöpfer hat selbst in der deutschen Renaissance den Schwerpunkt seines Schaffens gefunden. Nachdem er zunächst einige Privathäuser in diesem Stile erbaut, erhielt er zwei grosse Aufgaben, die Rathhäuser in Kaufbeuren und Wiesbaden, von denen das letztere, mit reichen Mitteln in rothem Taunussandstein ausgeführt, malerische Komposition und Einzelbildung mit monumentaler Haltung besonders glücklich verbindet. In München hat er sich auch später an der privaten Bauthätigkeit betheiligt, welche in neuerer Zeit durch die Unternehmungslust der Bierbrauer und Gastwirthe eine starke Ausdehnung angenommen hat. Diese Wohlthäter der Menschheit sind es in erster Linie gewesen, welche in dem Stil der deutschen Renaissance den vollkommensten Ausdruck ihres Wesens und ihrer Bestrebungen erkannt und demselben eine weite Verbreitung verschafft haben.

Der erste Baukünstler, welcher ihn in München an einer hervorragenden Schöpfung angewendet hat, war Lorenz *Gedon* (1843—1883). Maler, Architekt und Bildhauer zugleich, stellte er alle drei Künste in den Dienst seiner zahlreichen Unternehmungen, welche zumeist das Gepräge einer glänzenden Dekoration trugen. So auch jener Bau, mit welchem er die deutsche Renaissance in München einführte, das Haus des Grafen von Schack (1872—74). Da ihm zur Bedingung gemacht worden war, die Mauern von zwei vorhandenen Häusern zu benutzen, suchte er die dadurch hervorgerufene Unregelmässigkeit durch eine gemeinsame Façade von mehr malerischer als architektonischer Komposition zu verdecken, wozu ihm gerade der Stil der deutschen Renaissance, wie er sich an aus ähnlichen Unregelmässigkeiten erwachsenen Patrizierhäusern zeigt, am geeignetsten erschien. Zum ersten Male wurde wieder die Façade

eines Wohnhauses durch Erker und Thürmchen belebt und durch allerhand krause Zierformen mannigfaltig gestaltet, und dieses fröhlich-bizarre Spiel entsprach so sehr dem Münchener Volkscharakter, dass der neue Stil sich im Sturmschritt die Gunst der Baulustigen und der grossen Masse eroberte, wozu auch die Kunstgewerbeausstellung von 1876 weiter beitrug, deren historische Abtheilung die »Werke unserer Väter« zum ersten Male in einem harmonischen Zusammenhange vorführte. Gedon selbst fand nur noch einmal Gelegenheit, eine grössere architektonische Aufgabe in dem Umbau des Hotels Bellevue zu lösen, bei welchem auch die altdeutsche Façadenmalerei durch Claudius Schraudolph wieder belebt wurde. Dann widmete sich Gedon ausschliesslich der Dekoration von Innenräumen und kunstgewerblichen Arbeiten, von denen diejenigen für den König von Bayern ihn bald zum Barockstil führten, für welchen er in den letzten Jahren seines Lebens eine starke Neigung zeigte. Sein grosses dekoratives Talent hat sich besonders in der inneren Ausstattung des nach dem Entwurfe des Architekturmalers Knab von Voit erbauten Hauses des Münchener Kunstgewerbevereins und in der schnell improvisirten Einrichtung des deutschen Saales auf der Pariser Weltausstellung von 1878 und der deutschen Abtheilung auf der Wiener internationalen Kunstausstellung von 1880 bewährt.

Von den zahlreichen übrigen Vertretern der deutschen Renaissance in München heben wir noch als die am schärfsten ausgeprägten Individualitäten Albert *Schmidt* (geb. 1841) und Gabriel *Seidl* (geb. 1848) hervor, welche ihre Phantasie besonders an Neubauten für Bierkellerwirthschaften, Gasthöfe und Restaurationen erprobt und dabei manche neue Aufgabe eigenartig und mit grossem malerischen Geschick gelöst haben. Beide haben sich zugleich auch in monumentalen Bauten bewährt, Schmidt in der im romanischen Stil erbauten Synagoge in München, Seidl in den Rathhäusern zu Ingolstadt und Worms. Aber nach Pechts Urtheil liegt ihre Hauptbedeutung doch in der künstlerischen Gestaltung und inneren Ausschmückung der grossen Kellerwirthschaften, welche den Mittelpunkt der Münchener Geselligkeit bilden. Schmidts Löwenbräukeller und Seidls Arzberger- und Franziskanerkeller haben sogar insofern mildernd und veredelnd auf die Sitten der Münchener Bevölkerung eingewirkt, als die künstlerische Ausschmückung der Räume die früher in solchen Wirthschaften gewöhnlichen »Szenen plumper Völlerei« verminderte und schliesslich unmöglich machte. Angesichts solcher kulturellen Erfolge wird man billig über manche Auswüchse hinwegsehen, welche das Bedenken und die an und für sich berechtigte Kritik der Norddeutschen gegen die »Münchener Renaissance« hervorgerufen haben.

* * *

In noch höherem Grade als in München hat die neuere Bauthätigkeit in *Stuttgart* die Schöpfungen der älteren Periode, welche sich zumeist im Rahmen eines strengen, nüchternen Klassizismus bewegten, in den Schatten gestellt.*) In einer völlig modernen Stadt hat auch der eklektische Geist der modernen Renaissance ein völlig freies Spiel, und um so mehr, als unter jenen älteren Schöpfungen sich keine einzige von wirklich vorbildlicher und zwingender Bedeutung befand. Auch war die Bauthätigkeit jener Zeit, welche etwa um 1855 abschliesst, bei weitem nicht so umfangreich wie die gleichzeitige in München. Das im französisch-antikisirenden Stil von dem Italiener Giovanni de *Salucci* ausgeführte Lustschloss Rosenstein bei Cannstatt (1823—29), das Staatsarchiv und das Museum der bildenden Künste von Georg Gottlieb *Barth* (1777—1848), die Adjutantur von Johann Michael *Knapp* (1793—1856) und das Palais des damaligen Kronprinzen, jetzigen Königs Karl von Ludwig Friedrich *Gaab* (1800—1869) sind die Hauptdenkmäler jener ersten Periode, in welcher es übrigens auch nicht an romantischen Neigungen fehlte, wofür die in maurischem Stil ausgeführte Wilhelma bei Cannstatt, eine malerische, mehrere Gebäude umfassende Anlage auf dem Abhange und dem Plateau eines Berges, von Wilhelm *Zanth* (1796—1857) ein Beispiel liefert. Zanth war im Uebrigen ein begeisterter Hellenist, welcher, in französischer Schule gebildet, mit Hittorf seit 1822 Sizilien bereist und mit jenem die Ergebnisse ihrer gemeinschaftlichen Forschungen in den beiden grundlegenden Werken »Architecture moderne de la Sicile« und »Architecture antique de la Sicile« veröffentlicht hatte. Er und Knapp waren die bevorzugten Baumeister des Hofes, und letzterem war vom König Wilhelm die Ausführung eines Baus für gemeinnützige Zwecke, des sogenannten Königsbaus an der Königsstrasse gegenüber dem Schlossplatze übertragen worden, zu welchem er jedoch nur den Entwurf lieferte, da er bald nach der Grundsteinlegung starb. Mit seinem Nachfolger an diesem Werke, Christian Friedrich *Leins* (geb. 1814), einem Schüler von Zanth und Labrouste in Paris, hebt die moderne bauliche Entwicklung Stuttgarts an. Auf längeren Reisen in Italien, England und Spanien hatte er sich mit den verschiedenartigsten Stilformen vertraut gemacht, aber mit klarem Blicke erkannt, dass die italienische Hochrenaissance den Kunstanschauungen und Wohnbedürfnissen unserer Zeit am meisten entspräche. Nachdem er in dem russischen Gesandtschaftshotel die erste Probe seiner Begabung abgelegt, erhielt er von dem damaligen Kron-

*) Vgl. darüber die Artikel von P. F. Krell in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1875, S. 44—53, 107—116.

prinzen den Auftrag zum Bau einer Villa bei Berg, die er in den Jahren 1846—53 ausführte und bei welcher er durch die Anlage eines grossen Terrassenunterbaus den mehr malerisch komponirten Façaden eine monumentale Haltung verlieh. In Bezug auf glückliche Verbindung mit der Landschaft und auf anmuthige Gliederung und Belebung der Façaden mit Loggien, Balkonen und Vorbauten übertrifft die Villa Berg noch die gleichzeitigen ähnlichen Schöpfungen der Schinkelschen Schule. Als Leins 1856 die Fortführung und Vollendung des Königsbaus übertragen wurde, war er genöthigt, sich an den im antiken Stile entworfenen Plan Knapps zu halten, welcher im Erdgeschoss eine durch zwei hervortretende korinthische Vorhallen unterbrochene Colonnade mit Verkaufsläden und darüber im Obergeschoss Säle zu Conzerten, Bällen u. s. w. enthielt. Aber Leins wusste die antiken Bauformen doch individuell zu beleben und wenn auch keine monumentale, so doch eine anmuthige Gesammtwirkung zu erzielen. Von seinen übrigen Schöpfungen grossen Stils sind noch das Palais Weimar, die gothische Johanniskirche und der Festsaal der Liederhalle (1875) hervorzuheben, in welchem Leins die grösste Saalanlage Deutschlands schuf. Die Villa Berg wurde das Vorbild für mehrere andere Villen, während die von Leins ausgeführten städtischen Wohnhäuser durch die Anmuth ihres Stils und durch die malerische Schönheit ihrer Dekoration für den Stuttgarter Privatbau eine Zeit lang maassgebend blieben. Seit 1858 Lehrer am Polytechnikum ist er auch auf die jüngere Generation der Stuttgarter Architekten von grossem Einfluss gewesen. Einer seiner begabtesten Schüler war Adolf *Gnauth* aus Stuttgart (1840—1884), welcher schon als Sechsundzwanzigjähriger Professor an der Baugewerkschule und 1870 Professor am Polytechnikum wurde, welche Stellung er jedoch nach zwei Jahren niederlegte, weil ihn seine Bauthätigkeit zu sehr in Anspruch nahm. Die in ihrer malerischen Anlage an die Villa Berg erinnernde Villa Siegle, die Villa Conradi, die Württembergische Vereinsbank und mehrere Wohnhäuser in der Goethe- und Uhlandstrasse sind Gnauths Hauptschöpfungen in Stuttgart, in denen er sich, bei starker Betonung des malerischen Elements, in den Formen der Spätrenaissance und des Barockstils bewegte, welchen letzteren er jedoch durch sein edles Stilgefühl zu zügeln wusste. Er verstand es, selbst den geringsten von der Bauspekulation unternommenen Putzbauten durch die mit Vorliebe von ihm gepflegte Sgraffitodekoration ein vornehmes Gepräge zu verleihen, und wenn er bisweilen mit diesem Schmuck zu verschwenderisch umgegangen ist, so geschah es nur in dem Bestreben, das unedle Material unter einer künstlerischen Hülle zu verbergen. Seine vorwiegend malerische Begabung befähigte ihn ganz besonders für die Ausstattung der Innen-

räume und für kunstgewerbliche Entwürfe, und seine ausgedehnte Thätigkeit auf letzterem Gebiete wurde die Veranlassung, dass er 1877 als Direktor der Kunstgewerbeschule nach Nürnberg berufen wurde, wo er in dem v. Cramerschen Hause ein neues glänzendes Zeugniss für sein dekoratives Talent ablegte. — Sein Nachfolger im Lehramt am Stuttgarter Polytechnikum, Robert *Reinhardt* (geb. 1843), ebenfalls ein Schüler von Leins, hat nicht bloss in Stuttgart, sondern auch auswärts, besonders in Heilbronn und Constanz, zahlreiche Privatbauten, zumeist im Stile der italienischen Hochrenaissance, ausgeführt, in welchen die malerische Richtung der neueren Architektengeneration nicht nur in Façadenmalereien, sondern auch in dem Zusammenwirken von verschiedenfarbigem Sandstein zum Ausdruck kommt. Von den jüngeren Architekten Stuttgarts haben sich noch *Braunwald*, A. *Beyer*, Konrad *Dollinger* und die in vielseitiger Thätigkeit gemeinsam schaffenden *Eisenlohr* und *Weigle* besonders hervorgethan.

Nächst Leins hat sich Joseph von *Egle* (geb. 1818) am meisten und erfolgreichsten im Monumentalbau bewegt. Obwohl aus der Berliner Schule hervorgegangen, in welcher er bei Strack und Bötticher seine Studien gemacht, huldigte er in seinen architektonischen Schöpfungen niemals dem Stil hellenischer Renaissance, sondern den völlig entgegengesetzten, auf die reichsten dekorativen Mittel gegründeten Formen der französischen Früh- und Hochrenaissance. Seit 1848 Vorsteher der Baugewerkschule und seit 1852 Professor am Polytechnikum zu Stuttgart, suchte er seine besondere Neigung zunächst in einer Anzahl von Privatbauten zur Geltung zu bringen, musste aber seinen ersten Monumentalbau, das Polytechnikum (1860—65), auf Grund von Plänen, die aus einer Konkurrenz gewonnen worden waren, dem Stile der italienischen Hochrenaissance anbequemen, wobei er freilich ornamentale Einzelnheiten französischen Ursprungs mit einflocht. Im Jahre 1879 erhielt das Polytechnikum einen neuen Flügel durch Alexander von *Tritschler* (geb. 1828), einen Architekten von mehr klassizirenden Neigungen, welcher sich in seinen Hauptwerken, der Post, der Hypothekenbank, den städtischen Schulgebäuden und der Villa Rothermund, der italienischen Spätrenaissance in der strengen, auf der Antike fussenden Richtung anschloss. Seinér Neigung durfte J. von Egle dagegen in seinem zweiten Monumentalbau, der Baugewerkschule, folgen, welcher er eine Palastfaçade nach Vorbildern der französischen Hochrenaissance mit Pavillons an den vier Ecken und über der Mittelaxe und mit Mansardendächern gab. Doch wusste er auch durch Anlage zahlreicher Fenster die Bestimmung des Gebäudes zu kennzeichnen, und im Innern schuf er in zwei gedeckten, von Loggien eingefassten

Lichthöfen zwei Räume von monumentaler Wirkung. Dass J. von Egle auch in strengem Stile zu komponiren versteht, bewies er mit der zweithürmigen, 1872—79 erbauten Marienkirche, welche in den Formen der Frühgothik gehalten ist. Seine weitere Thätigkeit umfasst mehrere Villen in Stuttgart, eine Reihe von dekorativen Schöpfungen für den königlichen Hof, darunter die innere Ausschmückung des Residenzschlosses, und die Wiederherstellung der gothischen Frauenkirche zu Esslingen, der Kirche in Weil der Stadt und des Domchors zu Rottenburg. — Von Angehörigen der älteren Generation der Stuttgarter Architekten sind noch Gustav von *Morlock*, der Erbauer des schon früher beiläufig erwähnten Bahnhofs, der in der Berliner Schule gebildete C. *Walter*, dessen Hauptwerke der Annex der Lebensversicherungsbank, das Gebäude der Museums-Gesellschaft und die im Stile der deutschen Renaissance erbaute Villa Clason sind, und Karl *Beisbarth* (1809—1878) zu erwähnen, welch letzterer sich Anfangs nur im Stile des Mittelalters bewegt hatte, in seinen letzten Schöpfungen aber, dem Palais Bohnenberger und der der Villa Berg nachgebildeten Villa Single, zu einer reichen Renaissance übergegangen war.

Der architektonischen Physiognomie der dritten süddeutschen Residenzstadt, Karlsruhe, sind, wie wir oben (Bd. II. S. 8—10) näher dargestellt haben, die ersten charakteristischen Züge von dem strengen Klassizisten Weinbrenner eingetragen worden. Wenn wir heute das Gesammtbild der Stadt überschauen, welche, wie alle modernen Grossstädte, das Schema der ursprünglichen Anlage zu zerbrechen sucht und immer mehr nach Erweiterung der Stadtgrenzen unter dem Gesichtspunkt freier malerischer Gruppirung im Gegensatze zu dem Cirkelsystem im Centrum der Stadt ringt, so erscheinen uns die Schöpfungen Weinbrenners als künstliche Pflanzen, welche weder mit ihren architektonischen Vorläufern noch mit ihren Nachfolgern im Zusammenhang stehen und deshalb auch keinen Nährboden gefunden haben. Der bedeutendste Monumentalbau des 18. Jahrhunderts, das grossherzogliche Schloss (1754—76), dessen Ausführung nach den neuesten Forschungen wahrscheinlich von dem Baudirektor Albrecht Friedrich von *Kesslau* herrührt*), ist im französischen Spätrenaissance- oder Barockstil gehalten, und der unmittelbare Nachfolger und Schüler Weinbrenners, Heinrich *Hübsch* (1795—1863), welcher eine noch umfassendere Bauthätigkeit ausübte als sein Meister, schloss sich mit voller Begeisterung der romantischen Richtung an, für welche er auch eine eifrige literarische Propaganda machte. Hatte schon die romantische Dichtung und die damals in Heidelberg aufgestellte Boissereésche Gemäldesammlung alter deutscher und niederländischer Meister einen tiefen

*) Nach Mittheilungen von J. Durm in Nr. 186 der Karlsruher Zeitung vom 10. Juli 1889.

Eindruck auf ihn gemacht und seinen Sinn von der Weinbrennerschen Antike abgekehrt, so wurden seine romantischen Neigungen noch durch einen dreijährigen Aufenthalt in Italien (1817—20) vertieft, wo er mit Cornelius und den Vertretern der romantischen Schule in Verbindung trat. Eine 1819 nach Athen und Konstantinopel unternommene Reise änderte nichts daran, und nachdem er von 1825—27 als Lehrer an der Bauschule des Städelschen Instituts thätig gewesen und dann als Residenzbaumeister in den badischen Staatsdienst getreten war, veröffentlichte er 1828 in der Schrift: »In welchem Stile sollen wir bauen?« sein künstlerisches Programm, in welchem er »im Gegensatz zur horizontalen Ueberspannung der Säulen und Pfeiler und zur flachen Decke des griechischen Stils« die Bogenüberspannung und den Gewölbebau als »ein Hauptelement monumentaler Schönheit und Zweckmässigkeit« darzustellen suchte. »Dabei ertheilte er dem Rundbogenstil und für Kirchenbauten einer freieren Wiederbelebung der altchristlichen Basilikamotive den Vorzug vor der Gothik.« *) In diesem Rundbogenstil, den Hübsch übrigens viel selbstständiger, geistvoller und mit stärkerem Gefühl für monumentale Wirkung behandelte, als sein von ähnlichen Idealen erfüllter Zeitgenosse Gärtner, erbaute er das Finanzministerium (1829—33), die polytechnische Schule (1833—35), die später (seit 1860) von Friedrich Theodor *Fischer* (1803 bis 1867) erheblich erweitert und erst zu einem wirklichen Monumentalbau erhoben wurde, dann die Kunsthalle (1836—45) und das Hoftheater (1851—53). In gleichem Stile führte er die Trinkhalle in Baden-Baden (1843) aus. Seine Ansichten über den Kirchenbau brachte er in den katholischen Kirchen zu Bulach, Rottweil und Waitzen und in den protestantischen zu Freiburg und Mülhausen zum Ausdruck, und die Ergebnisse seiner archäologischen Studien verwerthete er nicht nur in einer sehr verdienstvollen, noch heute brauchbaren Veröffentlichung »Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen« (1852), sondern auch in der von 1854—58 durchgeführten Restauration des Domes zu Speyer und dem Neubau seiner Vorhalle. War Hübsch trotz seiner Begeisterung für die Romantik eine mehr nüchterne Natur, welcher auch das Gefühl für malerische Anlage und feine Detaillirung abging, so bildete Friedrich *Eisenlohr* (1805—1854), der neben ihm wirkte und den Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens ebenfalls im mittelalterlichen Rundbogenstil sah, insofern einen Gegensatz oder vielmehr eine Ergänzung zu jenem, als er die mittelalterlichen Formen durch individuelle Belebung und malerische Ausbildung dem modernen Empfinden

*) Vgl. Karlsruhe im Jahre 1870. Baugeschichtliche und Ingenieurwissenschaftliche Mittheilungen. S. 45.

sympathisch zu machen wusste. Nach seinem eigenen Bekenntniss stand ihm die Wahrheit obenan. Er wollte „überall das Material und unverhüllte wirkliche Konstruktion und eine sich darauf gründende Formenbildung, also keine Scheinformen“ zeigen, und schon dieser Grundsatz trennte ihn wie Hübsch von seinem Lehrer Weinbrenner. Eisenlohrs Thätigkeit bewegte sich zumeist auf dem Gebiete des Eisenbahnhochbaus, dem er zuerst von den süddeutschen Architekten ein künstlerisches Gepräge gab. In den Bahnhöfen zu Karlsruhe, Heidelberg und Freiburg schuf er Anlagen in grossem Stil, die freilich inzwischen mehrfach erweitert werden mussten. Aber man hat ihnen doch den ursprünglichen Reiz edler Formenbildung gelassen und, wo es anging, nach dieser Richtschnur weiter geschaffen. Von den übrigen Bauten Eisenlohrs sind noch die Trinkhalle in Badenweiler und die protestantische Kirche in Baden hervorzuheben, ein gleichfalls durch seine malerische Wirkung ausgezeichnetes Werk, welches sein Schüler Heinrich *Lang* (geb. 1824) nach seinen Plänen zur Ausführung brachte. Die Schüler von Hübsch und Eisenlohr verhielten sich zu ihrem Lehrer, wie jene sich zu ihrem Meister Weinbrenner verhalten hatten: sie begriffen den Geist der neuen Zeit und fügten der Baugeschichte von Karlsruhe eine neue Periode hinzu, die ganz im Zeichen der Renaissance steht und eine Reihe der edelsten Bauschöpfungen gezeitigt hat, welche alle früheren in feiner Durchbildung der Einzelnheiten, malerischer Gruppirung und charakteristischem Ausdruck der Zweckbestimmung weit übertreffen, was sich zum Theil aus dem grösseren Reichthum der zur Verfügung stehenden Mittel, zum Theil aber auch daraus erklärt, dass die Wissenschaft der Nachahmung und des Eklektizismus, von welcher die ganze moderne Architektur seit Weinbrenner und Schinkel lebt, in der Gegenwart zu der feinsten Ausbildung gediehen ist und mit einer vollkommenen Virtuosität gehandhabt wird, die sich allen gesetzlichen Bedingungen, allen subjektiven Bedürfnissen und allen natürlichen Verhältnissen anzupassen vermag. Als die hervorragendsten dieser Bauten des neuen Karlsruhe, dessen jüngste Bauperiode um die Mitte der sechsziger Jahre begann, sind das Gebäude der vereinigten grossherzoglichen Sammlungen (1865—1872), ein von einer Flachkuppel auf quadratischem Grundriss gekrönter Monumentalbau im Stile der italienischen Hochrenaissance von *Berckmüller* († 1879) und das Gebäude der Generaldirektion der badischen Staatsbahnen von *Helbling*, beide an dem seit 1862 entstandenen Friedrichsplatz, der Justizpalast von *Leonhard* († 1878), das evangelische Schullehrer-Seminar, die Centralturnhalle und der Brunnen zum Gedächtniss des Oberbürgermeisters Malsch (1873—74) von *Lang*, die Anlagen und die Hallenbauten des neuen Friedhofs (1874—76), die Festhalle (1875

bis 77), das Palais Schneider und die Villa Bürklin (1878—79), von Josef *Durm*, der sich auch als Schriftsteller durch geistvolle Untersuchungen und baugeschichtliche Werke über antike und Renaissancearchitektur verdient gemacht hat, das Hotel Germania (1876—77) von *v. Schmaedel* und das Palais Douglas (1878—82) von *Dyckerhoff* zu nennen. Auch nach aussen hin haben die Karlsruher Architekten zu wirken Gelegenheit gehabt, so besonders der Lehrer am Polytechnikum Otto *Warth* (geb. 1845), welcher in Strassburg i. E. einen Theil der neuen, gross angelegten Universitätsbauten, namentlich das Kollegiengebäude mit einem monumental ausgebildeten Lichthof ausgeführt hat. Der andere Theil fiel Hermann *Eggert* (geb. 1849), einem Zögling der Berliner Schule, zu, welchem auch der Bau des Kaiserpalastes übertragen wurde, dessen Gestaltung manche berechtigte Kritik, namentlich wegen der Schwerfälligkeit der Gliederungen hervorgerufen hat.

Von den übrigen Städten Süddeutschlands hat keine eine architektonische Entwickelung erlebt, welche eine geschichtliche Darstellung rechtfertigt. In Darmstadt war Georg *Moller* (1784—1852), ein Schüler Weinbrenners, thätig; aber seine Bauwerke (die zum grössten Theil ihre ursprüngliche Gestalt verloren haben, erwähnenswerth sind die katholische Kirche (1827), die Kanzlei und das Hoftheater in Darmstadt, das Theater in Mainz und das Residenzschloss in Wiesbaden), sind von geringerer Bedeutung als seine Veröffentlichungen mittelalterlicher Baudenkmäler und seine Beiträge zur Konstruktionslehre. Was in neuerer Zeit an Monumentalbauten in Darmstadt ausgeführt wurde, rührt zumeist von auswärtigen Architekten her, so z. B. die Banken für Handel und Industrie und für Süddeutschland von *Berdellé* in Mainz.

Aus Darmstadt gebürtig, aber in der Berliner Schule gebildet und in Berlin ansässig ist Ludwig *Hoffmann* (geb. 1852), welcher 1885 in der Konkurrenz um das Reichsgerichtsgebäude zu Leipzig auf seinen in Gemeinschaft mit dem Norweger Peter *Dybwad* (geb. 1855 zu Christiania) gearbeiteten Entwurf den ersten Preis gewann und die Ausführung übertragen erhielt. Bei diesem Erfolge war mehr die vortreffliche Anlage der Grundrisse als die künstlerische Gestaltung der Façaden ausschlaggebend, die sich nicht über das gewöhnliche Maass des modernen Renaissancestils erhebt.

Die Architektur in Frankfurt a. M. hat erst nach dem Kriege von 1870/71 einen künstlerischen Aufschwung genommen, dessen Bedingungen umfassende Strassendurchbrüche, grosse Quaianlagen u. dgl. m. waren. Den daraus erwachsenen Forderungen von monumentalen und privaten Neubauten haben fast durchweg einheimische Kräfte entsprochen,

welche sich, gestützt auf ein vortreffliches Baumaterial und auf reiche Mittel, durchweg der Renaissance, zumeist in ihrer reifsten Erscheinungsform, angeschlossen haben. Wenn man von dem neuen Opernhause absieht, welches, wie oben erwähnt, nach den Plänen des Berliners Lucae erbaut worden ist, rühren alle übrigen Monumentalbauten des neuen Frankfurt von dort geborenen oder süddeutschen Architekten her, so die Bibliothek des Senckenbergschen Stifts und der Frankfurter Hof (1873 bis 76) von Karl *Mylius* (geb. 1839 zu Frankfurt a. M.) und Alfred *Bluntschli* (geb. 1842 in Zürich), zwei Schülern Sempers, welche sich auch an zahlreichen auswärtigen Konkurrenzen siegreich betheiligt und u. a. den ersten Preis bei dem Wettbewerb um den Centralfriedhof in Wien und um das neue Rathhaus in Hamburg davongetragen haben, die Börse (1874—78) von H. *Burnitz* und Oskar *Sommer*, das neue städtische Museum (1878 vollendet) von letzterem allein und der Neubau des Palmengartens (1879) von Heinrich Theodor *Schmidt*, welcher ebenso wie die genannten und der inzwischen nach Berlin übergesiedelte P. Wallot auch zahlreiche Privatbauten aufgeführt haben, deren werthvollste sich an der neuen Kaiserstrasse, an der Neuen Mainzerstrasse und an der Zeil befinden. Dabei werden besonders die deutsche und die französische Spätrenaissance bei reicher Anwendung farbiger Baumaterialien bevorzugt.

Auch die neuere bauliche Entwickelung von Mainz, wo sich ein völlig neuer, mit imposanten Bauten bestandener Stadttheil in der Richtung auf die monumentale Rheinbrücke gebildet hat, und von Wiesbaden hebt erst um die Mitte der siebziger Jahre an. In der ehemaligen Residenz des Herzogthums Nassau hatte es auch vor Beginn der neuen Bauperiode nicht an einer lebhaften Bauthätigkeit gefehlt, deren künstlerische Bedeutung, den Gewohnheiten der Zeit vor 1866 bezw. 1870 entsprechend, ausschliesslich in Bauten für öffentliche Zwecke und für die Bedürfnisse der Landesfürsten beruhte. *Loos* und *Hoffmann* (1806—1889) sind die Hauptvertreter dieser älteren Epoche. Ohne scharf ausgeprägte Individualität schufen sie nach den Mustern, zu welchen sie Studiengang und Neigung geführt hatten oder die ihnen für die gestellte Aufgabe am zweckmässigsten erschienen. Boos hat u. a. die evangelische Hauptkirche (1853—62) in einer eigenthümlichen Verbindung von romanischen und gothischen Elementen »unter Läuterung der Detailformen im Sinne antiker Bildung« und das Regierungsgebäude (1838—42) im florentinischen Stile erbaut. Hoffmann, der noch vielseitiger und aneignungsfähiger war, hat diese Eigenschaften in der ebenfalls aus romanischen und gothischen Bauformen zusammengestellten katholischen Kirche (1844—49), der griechischen Kapelle auf dem Neroberg (1855 vollendet), welche sich eng

an den Ritus des byzantinisch-russischen Centralbau-Stils anschliesst, in der Synagoge (1869 vollendet), welche naturgemäss in maurischen Stilformen gehalten ist, und in dem Militärkurhaus Wilhelms-Heilanstalt (1868—71), dessen bescheidener Bau nur durch Rundbogen ein stilistisches Kennzeichen erhalten hat, bewährt. Die später entstandenen Monumentalbauten sind, abgesehen von den bereits erwähnten, der evangelischen Bergkirche von Otzen und dem Rathhause von Hauberrisser, zumeist Schöpfungen von ministeriellen Baubüreaux, welche sich der kunstgeschichtlichen Darstellung entziehen, weil Zweckmässigkeit und Sparsamkeit hier fast immer die leitenden Grundsätze sind. Die private Bauthätigkeit hat dagegen auch in Wiesbaden den Villenbau zu hoher künstlerischer Blüthe gebracht, die sich besonders in der glücklichen Ausnutzung des hügligen Terrains und der üppigen Vegetation offenbart.

3. Die Architektur in den Städten Mittel- und Norddeutschlands.

Ausser Berlin hatte nur eine einzige Stadt des mittleren und nördlichen Deutschlands in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine baukünstlerische Individualität von epochemachender Bedeutung aufzuweisen: Dresden in Gottfried Semper, durch welchen die sächsische Hauptstadt nach einer längeren Periode des Stillstandes erst wieder in die weitere Entwickelung der modernen Baukunst eingetreten ist. »Am Ende des 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts wurden monumentale Gebäude (in Dresden) nicht mehr aufgeführt und auch bei Errichtung bürgerlicher Wohngebäude beschränkte man sich auf das Allernothwendigste. Allgemeine Entnüchterung und die schwere Noth der Zeit waren die Gründe. Jene Zeit bedurfte der Kunst nicht mehr. Die klassische Richtung und ihre kümmerlichen Werke leerer und trockener Formen beherrschten auch die Dresdener baulichen Verhältnisse, und erst in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts beginnt unter dem verdienstvollen Architekten Thürmer frischeres Leben, angeregt durch Schinkels gewaltige Thätigkeit, welcher durch geniale Belebung der hellenischen Formen und deren Vereinigung mit denen der römischen Architektur dasjenige Element der Baukunst zuführte, auf dessen Wirkungen allein Gottfried Semper die so kühne wie geistvolle Regeneration unserer Baukunst durch Wiederaufnahme der italienischen Renaissanceformen folgen lassen konnte.«*) Der genannte Joseph *Thürmer* (1789—1833), ein Schüler von Fischer in München,

*) Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden. Herausgegeben von dem sächsischen Ingenieur- und Architektenverein und dem Dresdener Architektenverein. Dresden 1878. S. 127.

hatte zwar nur wenig Gelegenheit, seinen auf Reisen in Griechenland und Italien nach der Antike und der Renaïssance gebildeten Geschmack in grösseren Bauausführungen praktisch zu bethätigen — er hat nur den Bau der Hauptwache in der Altstadt nach einem Plane Schinkels (1831 bis 33) geleitet und sich an dem Bau des Postamtsgebäudes am Postplatze (1830—32) betheiligt —; doch trug er wenigstens seit 1827 durch seine Lehrthätigkeit als Professor und später als Direktor der Kunstakademie zur Verbesserung der herrschenden künstlerischen Richtung bei. Ein neues Leben begann auf dem Gebiete der Architektur aber erst mit Thürmers Nachfolger im Lehramte an der Akademie, mit Gottfried *Semper*, einem Künstler von universeller Begabung, welcher nicht nur durch seine Bauausführungen und Entwürfe auf die Baukunst, das Kunstgewerbe und den dekorativen Geschmack seiner Zeit einen grossen Einfluss geübt, sondern auch als Schriftsteller und Aesthetiker durch archäologische Untersuchungen, namentlich durch seine Entdeckungen über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, durch Erörterung von allgemeinen praktischen Fragen und vornehmlich durch sein systematisch angelegtes Hauptwerk »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik« auf weite Kreise eingewirkt hat.*) Am 30. November 1803 zu Hamburg geboren und auf dem dortigen Johanneum gebildet, hatte Semper anfangs die Absicht, sich gelehrten Studien zu widmen, welche er auch 1823 als Mathematiker in Göttingen begann, aber nach zwei Jahren unterbrach, um in München unter Gärtners Leitung Architekt zu werden. Sein Aufenthalt in München war nur von kurzer Dauer. Er ging von da bald nach Regensburg, um an Bülaus Domwerk mitzuarbeiten, dann 1826 nach Paris, wo er bis Ende 1827 blieb und sich dem aus Köln gebürtigen Architekten Gau (s. Bd. I. S. 389) anschloss, und nach einer kurzen Anwesenheit in Deutschland im Juli 1829 abermals nach Paris, wo er bis Ende 1830, zunächst in Gaus Atelier arbeitend, blieb, um dann eine Reise nach Italien, Sizilien und Griechenland anzutreten, von welcher er 1833 nach Deutschland zurückkehrte. Erst auf dieser Reise scheint er die mannigfachen Eindrücke seiner Studienzeit gesichtet und zu jener künstlerischen Ueberzeugung geklärt zu haben, welche später für seine Bauschöpfungen maassgebend

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 1. S. 149—194. — Josef Bayer in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1879 S. 293—306. 357—371. — C. Lipsius, Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. Berlin 1880. — Hans Semper, Gottfried Semper, ein Bild seines Lebens und Wirkens. Dresden 1880. — Eine Sammlung seiner künstlerischen Schöpfungen erschien unter dem Titel: Bauten, Entwürfe und Skizzen. Leipzig 1881 ff.

wurde. Ein Gewinn dieser Reise war auch die Wahrnehmung, dass die Griechen ihren Bauwerken durch farbige Zuthaten viel mehr Leben und heitere Anmuth gegeben hatten, als man bisher nach den nur flüchtig untersuchten Ueberresten angenommen. Schon diese Beobachtung brachte ihn in einen gewissen Gegensatz zu dem strengen System Schinkels, mit welchem er auf der Rückreise in die Heimath bekannt wurde und der ihn auch als Nachfolger Thürmers nach Dresden empfohlen haben soll. Nach anderen Angaben wäre die Empfehlung von Gau in Paris ausgegangen. Im Mai 1834 wurde Semper als Professor der Baukunst und Vorstand der Bauschule an der Kunstakademie zu Dresden angestellt, und damit begann zugleich eine praktische Thätigkeit, welche sich anfangs in verschiedenen Stilrichtungen bewegte, um schliesslich in einer monumentalen Ausdrucksform zu gipfeln, welche wir im Gegensatz zu Schinkels Wiedergeburt der hellenischen Baukunst als römische Renaissance bezeichnen dürfen. Seine Studien auf dem Gebiete griechischer Polychromie verwerthete Semper 1836 in der Ausschmückung der Säle für die antiken Skulpturen im Japanischen Palais, welche freilich in einem nach unseren Begriffen etwas kargen, pompejanischen Geschmack gehalten sind. Es folgten der einfache Renaissancebau des Materni-Hospitals, die ebenfalls in einfachem Rundbogenstil ausgeführte Synagoge (1838—40), die im malerischen Stil der italienischen Renaissance komponirte Villa Rosa für den Banquier Oppenheim und das städtische Palais desselben an der Bürgerwiese (1845—48), in welchem Semper zuerst das Prinzip der Façadenbildung zur Geltung brachte, an welchem er fortan festhielt: »auf durchweg rustizirtem Parterre ein fein profilirter Oberbau, eine Anordnung, deren Reiz auf der Gegenüberstellung des Derben, Kräftigen und des Zarten, des elegant Durchgebildeten beruht.«*) Während desselben Zeitraums, in welchen diese Bauten fallen, entstand auch Sempers erster Monumentalbau, das Hoftheater (1838—41), welches nach einem genial entworfenen Plane des Künstlers ursprünglich als Bestandtheil einer grossen, forumartigen Anlage gedacht war, die gewissermaassen die Fortsetzung von Pöppelmanns Zwingerbau bilden sollte. Es war nicht bloss für die damalige Zeit ein Musterbau, in welchem der Charakter eines Theaters mit vollster Klarheit zum Ausdruck kam und der sich trotz maassvoller Behandlung der Renaissancearchitektur mit griechischen Einzelnheiten neben den in der Nähe befindlichen Bauten des Barock- und Rokokostils zu behaupten wusste, sondern es ist auch später nicht übertroffen worden, selbst nicht durch den neuen Theaterbau, welcher, nachdem das alte Haus im September 1869 ein Raub der Flammen geworden, ebenfalls nach

*) Lipsius a. a. O. S. 46.

Sempers Plänen 1871—78 aufgeführt wurde. Diesem neuen Hoftheater fehlt insbesondere in seinem äusseren Aufbau die edle Harmonie des alten. Indem Semper, dessen künstlerische Anschauungen sich in den inzwischen verflossenen dreissig Jahren noch zu grösserer Schärfe und Entschiedenheit im Ausdruck der Individualität entwickelt hatten, alle Theile des Gebäudes auch nach Aussen hin mit vollkommener Deutlichkeit kenntlich machen wollte, was ihm auch vortrefflich gelungen ist, gab er der äusseren Physiognomie etwas Zerrissenes, und daneben wird mit Recht auch die theils schwerfällige, theils flüchtige Durchbildung der Details bemängelt. Dagegen betont Lipsius, welcher die Vorzüge und Schwächen beider Häuser mit besonnener, zutreffender Kritik gegen einander abgewogen hat, »dass sich im neuen (Theater) eine elementare Macht des Ausdruckes, eine Grösse des Wollens, eine Genialität in der ganzen Konzeption geltend macht, von der wiederum das alte Haus keinen Begriff gab, und dass es Semper zum höchsten Verdienst gereicht, dass er mit solcher Energie und solchem Erfolge das Charakteristische, auf welches ja überhaupt die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart zielen, zur Geltung zu bringen wusste.«

Sempers Lieblingsplan einer grossen Forumanlage wurde dadurch für immer beseitigt, dass im Jahre 1846 der Beschluss gefasst wurde, das zur Aufnahme der Gemäldegalerie bestimmte neue Museum zwischen den Flügelbauten des Zwingerhofes gewissermaassen als Verbindungsbau derselben zu errichten, auf demselben Platze, welchen Schinkel als den geeignetsten bezeichnet hatte. In der Komposition der beiden, durch einen weit hervortretenden Mittelbau und durch Eckbauten belebten Rustikafaçaden konnte Semper seine künstlerischen Gedanken mit unbeschränkter Freiheit zum Ausdruck bringen, und wenn er sich auch in der Gestaltung der beiden Portalbauten nach dem Theaterplatz wie nach der Zwingerseite den Konstantinsbogen in Rom zum Vorbilde nahm und sich in der Gliederung der Zwingerfaçade an die Libreria Sansovinos anschloss, so hat er doch diesen fremden Motiven den Stempel seines Geistes aufgedrückt und römische und Renaissenceformen zu einer neuen Einheit von eigenartigem, echt modernem Gepräge verschmolzen. Es war ihm nicht beschieden, diesen Bau selbst zu Ende zu führen, da er sich verleiten liess, während der Dresdener Mairevolution des Jahres 1849 seine Kräfte auch im Barrikadenbau zu erproben. Er flüchtete zunächst nach Paris, wo er bis 1851 blieb, und ging dann nach London, wo er theils schriftstellerisch, theils als Professor der Metallotechnik an einer Kunstgewerbeschule thätig war. Inzwischen wurde der Museumsbau in Dresden zu Ende geführt. Dass es ohne Semper geschehen musste, ist besonders

deshalb beklagenswerth, weil dieser über die Gestaltung der Kuppel noch nicht ins Klare gekommen war. Statt einer der wuchtigen Monumentalität der Façaden würdigen Krönung des Ganzen ist ein unverhältnissmässig niedriger Aufbau zu Stande gekommen, der von keinem Gesichtspunkte aus eine befriedigende Wirkung ausübt. Von London wurde Semper im Mai 1855 als Professor der Baukunst an das Polytechnikum in Zürich berufen, und damit beginnt eine neue Periode seiner Thätigkeit, deren schriftstellerische Seite in seinem Hauptwerke »Der Stil« (1860—63) gipfelt, während die künstlerische Schaffenslust in dem Polytechnikum (1859—64) und der Sternwarte (1861—64) zu Zürich, in dem Stadthaus zu Winterthur (1865—66), dessen tempelartige Vorhalle freilich mehr für ein Theater oder ein Museum charakteristisch ist, in mehreren Privatbauten und in einer grossen Anzahl von Projekten Befriedigung fand. Zu den letzteren gehörten die Pläne für das neue Hoftheater in Dresden, welche durch seinen Sohn Manfred Semper zur Ausführung gelangten, und die grossen Entwürfe zu den Hofmuseen, dem Umbau der Hofburg und dem Hofburgtheater zu Wien, die seine Berufung nach Wien zur Folge hatten, wohin er im September 1871 übersiedelte. Diese letzte Periode in Sempers künstlerischer Thätigkeit hob mit besonderem Glanze, mit grossem Vertrauen auf eine thatenreiche Zukunft an. Es schien, als ob sich dem hohen Sechsziger noch an seinem Lebensabende der Traum seiner Jugend verwirklichen sollte, eines jener Prachtfora aus der römischen Kaiserzeit in die Gegenwart zu verpflanzen, mit deren Gestaltung sich seine Phantasie schon in der ersten Dresdener Zeit beschäftigt hatte. Die beiden Hofmuseen sollten mit dem Neubau der Hofburg, deren Flügel bis an die Ringstrasse herantreten sollten, durch dreibogige Triumphthore in Verbindung gebracht und der gewaltige, dadurch umgrenzte Raum mit Denkmälern und sonstigem plastischen Schmuck belebt werden. Aber bald thürmten sich Hindernisse auf Hindernisse, und schon zu Ende des Jahres 1876 zog sich Semper von jeder persönlichen Mitwirkung zurück, die Ausführung seiner Pläne dem ihm von vornherein beigegebenen Wiener Architekten Karl von *Hasenauer* überlassend. In ihrer äusseren Erscheinung verkörpern die im italienischen Palaststile der Hochrenaissance komponirten beiden Hofmuseen und das erst 1888 der Benutzung übergebene Hofburgtheater die letzten Baugedanken Sempers in ihrer ursprünglichen Gestalt, und auch die Haupträume sind nach seinen Absichten angeordnet. Die Ausführung der Einzelnheiten und die innere Dekoration gehören aber zumeist seinem Mitarbeiter an. Nachdem Semper seiner geschwächten Gesundheit wegen den Winter 1876 bis 1877 in Venedig zugebracht, hielt er sich vorübergehend in Dresden und Wien auf, um

dann wieder nach Italien zurückzukehren, wo er am 15. Mai 1879 zu Rom starb.

Ein so federgewandter Mann wie Semper hat sich über seine künstlerischen Absichten so oft ausgesprochen, dass wir zur weiteren Charakteristik seiner Kunst am besten einige Sätze aus seinen programmatischen Schriften herausheben. In einer Abhandlung »über den Bau evangelischer Kirchen« (1845) stellte er das Ziel der modernen Baukunst folgendermaassen fest: »Es lässt sich kein Jahrhundert aus der Weltgeschichte streichen, und soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muss sie den nothwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben und mit Selbstbewusstsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen.«*) Und noch näher begründet er die Nothwendigkeit des Eklektizismus in dem Erläuterungsbericht zu dem Konkurrenzprojekt für die Nikolaikirche zu Hamburg, in welchem er sagt: »Wir sollen uns bestreben, mit männlicher Reife des Wissens genug Unbefangenheit, Freiheit und Phantasie zu verbinden, um die Aufgabe, die vorliegt, mit Selbstständigkeit, aber auch mit Berücksichtigung des Vorausgegangenen genügend zu lösen. Dies ist um so nothwendiger, als selbst der Eindruck, den ein Bauwerk auf die Massen hervorbringt, zum Theil auf Reminiszenzen begründet ist. Ein Schauspielhaus muss durchaus an ein römisches Theater erinnern, wenn es Charakter haben soll. Ein gothisches Theater ist unkenntlich.« Als Hauptelemente des architektonischen Gefüges galten ihm der Rundbogen und der Säulenbau. »Der Rundbogen, sagt er in der zuerst genannten Schrift, gewährt eine manigfaltigere Charakteristik der Gebäude (als der Spitzbogen), die feinsten Abweichungen der Formen und Verhältnisse, wie bei der menschlichen Gesichtsbildung sind hinreichend, dem Bauwerke ein ganz anderes Gepräge aufzudrücken. Durch ihn, wie durch das griechisch- römische Säulenelement kann der Ausdruck in der Baukunst fast zu physiognomischer Feinheit erhoben werden.« Mit den Jahren steigerte sich Sempers Neigung für die Baukunst der römischen Kaiserzeit, in welcher er zahlreiche, unserer Zeit geistesverwandte und fruchtbarer Entwicklung fähige Elemente fand und die er weit höher stellte, als zu seiner Zeit die Kunsthistoriker und Aesthetiker. Seine Gedanken über die Ausbildungsfähigkeit dieses Stils für unsere Zeit brachte er in seiner letzten grösseren literarischen Arbeit, einem im

*) Alle werthvollen Einzelschriften Sempers sind wieder abgedruckt in der von seinen Söhnen Manfred und Hans herausgegebenen Sammlung »Kleine Schriften« (Berlin 1884).

Frühjahr 1869 zu Zürich gehaltenen Vortrage »Ueber Baustile« zu folgendem Ausdruck: »Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Weltherrschaftsgedanke in Stein ausgedrückt, hat bei unsern Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden, obschon er die kosmopolitische Zukunftsarchitektur enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenigen Worten zu definiren. Er repräsentirt die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschliessenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesammtheit. Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Grösse und Rangabstufung um einen grössten Centralraum herum, nach einem Prinzipe der Koordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen nothwendig ist, ohne dass letzteres aufhört, sich sowohl äusserlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen, ihm angepassten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgiebt.«

Diese »kosmopolitische Zukunftsarchitektur» ist früher die Architektur der Gegenwart geworden als Semper geahnt hatte. Monarchieen und Republiken sind darin einig, in ihren grossen Monumentalbauten die »Raumeskunst«, das Sempersche Ideal, zum leitenden Prinzip zu erheben, und im In- und Auslande sehen wir überall kolossale Prachtbauten erstehen, welche sowohl im massenhaften Aufbau des Aeusseren wie in der gewaltigen Ausbildung der für den Verkehr, für die Repräsentation und für den Festesgenuss bestimmten Innenräume, ganz nach dem Herzen Sempers, mit einander wetteifern. Der Trocaderopalast in Paris, der Justizpalast in Brüssel, das Reichstagsgebäude in Berlin sind die grössten Zeugen dieses internationalen Bestrebens, welches sich jedoch auch mit gleichem Eifer in bescheidenen Monumentalbauten, mit gesteigertem in Konkurrenzentwürfen kundgiebt. Was in letzteren von der »Raumeskunst« oder vielmehr von der raumbildenden Phantasie der Baukünstler der Gegenwart geleistet worden ist, hat sich besonders in den Wettbewerbungen um die Bebauung der Museumsinsel in Berlin und um das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig gezeigt.

In Dresden hat sich die Einwirkung Sempers, eines jener »genialen An- und Aufreger«, in denen »die Triebkraft der Kunst wieder lebendig wird, deren Aufgabe und Bedürfniss es ist, Impulse zu geben, Meinungen zu bestreiten, Ueberzeugungen durchzukämpfen, fruchtbare Keime auszustreuen«*), bis auf die Gegenwart erhalten. Sie hat eigentlich erst in der neuesten Bauperiode der Stadt, seit dem Aufschwunge nach 1870, ihre

*) Josef Bayer a. a. O. S. 371.

schönsten Früchte getragen, sowohl in der Anlage neuer Plätze und Strassenzüge wie in der Gestaltung der Monumentalbauten und in den phantasievollen Projekten, mit welchen sich die Dresdener Architekten der jüngeren Schule an auswärtigen Konkurrenzen betheiligt haben. Das Polytechnikum (1872—75) von *Heyn*, das Landgerichtsgebäude (1876 bis 80) und das zur Aufnahme des Staatsarchivs und der Sculpturensammlungen bestimmte Albertinum (1884—88) von Adolph *Canzler*, das neue Reichs-Postgebäude (1878—84) von C. *Zopff*, das Alberttheater (1871 bis 73) und das Gebäude des Gewerbevereins von Bernhard *Schreiber*, die Börse (1873—75) von Albin *Zumpe* und Guido *Ehrig*, das Gebäude für die kaiserliche Reichsbankstelle (1876—77) von R. *Eltzner* und Alfred *Hauschild*, welcher letztere sich auch vielfach im Privatbau bewährt hat, das Residenztheater (1871—72) von *Stock*, *Schönherr* und *Weisse* und der Neubau der Kunstakademie auf der Brühlschen Terrasse von Konstantin *Lipsius* (geb. 1832 zu Leipzig) sind die hervorragendsten Denkmäler des Einflusses, den Sempers Geist auf seine nähere Umgebung wie auf die ganze jüngere Generation, welche seine Absichten erst völlig begriff, geübt hat. Der in dieser Aufzählung zuletzt genannte Lipsius ist zwar ein Schüler von Georg Hermann *Nicolai* (1812—1881), dem Nachfolger Sempers in der Professur an der Dresdener Akademie. Aber Nicolais künstlerische Individualität war nicht bedeutend genug, um die Erinnerung an Semper zu verdunkeln, um so weniger, als er in seinen Bauten sich ebenfalls zumeist dem Renaissancestil anschloss. Lipsius war nach Beendigung seiner Studienreisen zunächst in Leipzig thätig, wo er u. a. die Entwürfe zu dem neuen Johanneshospital und der Peterskirche (letztere im Verein mit *Hartel*, jetzt Baumeister des Münsters in Strassburg i. E.), zu der Johanneskirche in Gera und zu der Börse in Chemnitz schuf und 1876 Direktor der Bauschule wurde. 1881 ging er als Nachfolger Nicolais im Lehramt an der Kunstakademie nach Dresden. — Auf dem Gebiete des Privatbaus haben sich in neuerer Zeit ausser den genannten Architekten noch O. *Hänel*, B. *Adam*, Karl *Eberhardt*, Karl *Weissbach*, Bernhard *Hempel* und *Giese* und *Weidner* hervorgethan. Letztere haben ihre Begabung für den monumentalen Stil in dem Theater und der Kunsthalle zu Düsseldorf, in dem Theater zu Rotterdam und in zahlreichen Konkurrenzprojekten nachgewiesen. — Gegenüber diesem gewaltigen Zuge zur Renaissance sind die 1866 vollendete gothische Kreuzschule von Friedrich *Arnold* (geb. 1823), einem Schüler Sempers, und die in frühgothischem Stile erbaute Johanneskirche (1874—78) von G. L. *Möckel* vereinzelte Erscheinungen, welche auf die Physiognomie der neueren Architektur Dresdens von keinem Einfluss gewesen sind.

Ebenso festen Boden hat die Renaissance aller Spielarten in Leipzig gefasst, wo das Theater von Langhans und das von dem Münchener Architekten Ludwig *Lange* (1808—68) erbaute, von dem gegenwärtigen Stadtbaudirektor Hugo *Licht* um den anderthalbfachen Umfang vergrösserte Museum schon vor der Alleinherrschaft der neuen Richtung für diese Propaganda gemacht hatten. Von Monumental- und sonstigen hervorragenden Kunstbauten aus neuerer Zeit sind ausser den bereits erwähnten, dem Conzerthaus von Gropius und Schmieden, der frühgothischen Peterskirche von Lipsius und Hartel, der Buchhändler-Börse von Kayser und von Grossheim und dem Reichsgerichtsgebäude von Hoffmann und Dybwad, das Konservatorium für Musik und das im Stile der deutschen Renaissance obersächsischer Färbung errichtete Predigerhaus von Licht, die im Stile der italienischen Frührenaissance gehaltene Börse von Hans *Enger* (geb. 1848) und *Weichhardt*, das in den Formen der römischen Palastarchitektur komponirte Gebäude der Reichsbankfiliale von *Hasak* und die gothische Lutherkirche von Julius *Zeissig* zu nennen.

Von den thüringischen Städten haben künstlerisch bedeutende Monumental- und Schmuckbauten aus neuerer Zeit nur Weimar und Gotha aufzuweisen, ersteres das von dem böhmischen Architekten Joseph *Zitek* 1863—68 erbaute Museum, letzteres das Museum (1864—78) von *Neumann* und die Feuerversicherungs-, die Grundkredit- und die Privatbank von Ludwig *Bohnstedt* (1822—1885), einem in Petersburg geborenen Deutschen, welcher sich 1863 in Gotha niedergelassen, nachdem er bis dahin in russischem Staatsdienst gestanden und u. a. das Nonnenkloster der Auferstehung, das Stadthaus und mehrere Paläste in Petersburg und das Stadttheater in Riga erbaut hatte. In seiner künstlerischen Anschauung gehörte er der Berliner klassizistischen Schule an. In weiteren Kreisen wurde er dadurch bekannt, dass er bei der ersten Konkurrenz um den Bau des Hauses für den deutschen Reichstag (1872) den ersten Preis gewann. Museen sind auch die vornehmsten neueren Monumentalbauten in Kassel und Braunschweig. Das Kasseler ist 1871—77 von Heinrich von *Dehn-Rotfelser* (1825—1885) in den Formen strenger römischer Renaissance erbaut worden und besonders ausgezeichnet durch die Anlage einer durch elf Rundbogenfenster geöffneten Loggia im Hauptgeschoss. Das nächstbedeutende Monumentalgebäude Kassels ist eine aus dem Ministerium für öffentliche Arbeiten in Berlin hervorgegangene, im Stile der hellenischen Renaissance komponirte Baubüreauarbeit. Das Museum in Braunschweig ist eine Schöpfung des schon früher erwähnten Frankfurter Architekten Oscar Sommer, neben dem von *Uhde* und *Körner* erbauten Polytechnikum und dem schon genannten Reichspostgebäude von

Raschdorff der einzige bemerkenswerte Monumentalbau aus neuerer Zeit. Dagegen besass Braunschweig in den dreissiger Jahren in Karl Theodor *Ottmer* (1800—1843), welcher sich in Berlin gebildet und dort u. a. die noch heute bestehende Singakademie erbaut hatte, einen Architekten von hervorragender Begabung. Das von ihm im Renaissancestil erbaute Residenzschloss ist zwar 1865 abgebrannt, aber im wesentlichen unter Beibehaltung der alten, durch einen energischen, monumentalen Zug ausgezeichneten Façaden wiederhergestellt worden. Der älteren Zeit gehört auch das im Rundbogenstil erbaute Theater (1861 vollendet) von *Wolf* an.

Auch die drei grossen Hansastädte haben sich, ohne Rücksicht auf die geschichtlichen Ueberlieferungen, welche auf eine weitere Ausbildung des Backsteinbaus in gothischer Richtung hinweisen, in der Mehrzahl ihrer neueren Monumentalgebäude und fast in allen Geschäfts-, städtischen Wohn- und Landhäusern der Renaissance angeschlossen. Seit dem grossen Brande von 1842 ist in Hamburg, welches ein völlig verändertes Aussehen erhalten hat und durch die gebieterischen Anforderungen des weltstädtischen Verkehrs gezwungen wird, die letzten Reste mittelalterlicher Architektur bis auf einige Kirchen zu beseitigen, nur ein einziges gothisches Bauwerk von künstlericher Bedeutung errichtet worden: die 1874 vollendete Nicolaikirche, deren Pläne von dem Engländer Gilbert *Scott* (1811—1878) herrühren, welcher aus einer 1845 ausgeschriebenen Konkurrenz als Sieger hervorging. Die beim Brande stehen gebliebene, von *Wimmel* und *Forsmann* 1836—41 erbaute, 1884 erweiterte Börse, das 1843 vollendete Thalia-Theater von *Meuron* und *Stammann*, die 1863 begonnene Kunsthalle von *Schirrmacher* und v. d. *Hude* (s. o. S. 365), welche 1886 durch Anbau eines Flügels beträchtlich vergrössert worden ist, und das ursprünglich nach einem Plane Schinkels errichtete, 1873—74 von M. *Haller* umgebaute Stadttheater zeigen bereits das Gepräge der Renaissance, und die Renaissance in allen ihren Abarten kommt auch in den Neubauten der siebziger und achtziger Jahre zu einem Ausdruck, welcher in Folge des wiederhergestellten Reichthums der Stadt durch Anwendung von edlen Baumaterialen und künstlerischem Zierrath jeglicher Art zu höchster Wirkung gesteigert werden konnte. Das Schul- und Museumsgebäude in St. Georg (1876), das Justizgebäude (im Stile der deutschen Renaissance) nach einem Entwurf von *Zimmermann*, die deutsche Seewarte (1881), das ganz in rothem Sandstein aufgeführte Hotel »Hamburger Hof« von *Hanssen* und *Meerwein*, das Postgebäude (nach einem Entwurfe von *Hake*) und das ebenfalls im Stile der deutschen Renaissance gehaltene, an der Hauptfront durch einen kühn emporstrebenden, viereckigen Thurm ausgezeichnete Rathhaus (1887 begonnen auf Grund einer Skizze von *Haller*), sind die hervor-

ragendsten künstlerischen Bauschöpfungen des neuen Hamburg, in welchem sich unter dem Einfluss des gewaltigen Aufblühens der Stadt eine an Gliedern reiche Architektenschule entwickelt hat. Dagegen hat man in den von Hamburger Architekten und Ingenieuren entworfenen Bauten, welche durch das gewaltige Werk des Zollanschlusses von Hamburg an das Deutsche Reich (1881—88) nothwendig geworden sind, bei durchgehender Anwendung des Backsteinbaus auf die mittelalterlichen Bauten der alten Hansastädte, besonders auf die erhaltenen Denkmäler in Lübeck und Stralsund, zurückgegriffen, und sowohl die grossen Speicheranlagen an den Fleeten als die Thorthürme der Brooks- oder Kaiserbrücke und die trotz ihrer Riesenhaftigkeit in der architektonischen Gliederung wie in ihrer malerischen Wirkung gleich reizvollen Portale der neuen, den monumentalen Abschluss des Zollgebietes bildenden Elbbrücke haben die Motive von Rath- und Kaufhäusern, Speichern, Thoren und Thürmen des 14. und 15. Jahrhunderts zu einer durchaus neuen Verwendung gebracht, welche allerdings nur durch die moderne Bau- und Ingenieurtechnik zu einer so grossen Monumentalität der Erscheinung gesteigert werden konnte.

Diese durch natürliche Umstände veranlagte Bevorzugung Hamburgs hat die Architektur in Bremen und Lübeck nicht zu gleicher Entwickelung kommen lassen. Dass die Börse in Bremen von Heinrich *Müller* (geb. 1819) in gothischem Stile erbaut wurde, erklärt sich aus der Zeit ihrer Entstehung (1861—64). Nach 1870 hat sich aber Müller gleich den übrigen einheimischen Architekten, unter denen J. G. *Poppe* der phantasievollste ist, in seinen Profanbauten (Haus der Gesellschaft »Museum« und Freimaurerloge Friedrich Wilhelm zur Eintracht in Bremen, Börse in Königsberg i. Pr.) der Renaissance angeschlossen, welche auch für die Mehrzahl der privaten Neubauten, meist villenartigen Wohngebäuden in den neuen Stadttheilen und den Vorstädten, und für den Neubau der Reichspost von *Hake* maassgebend gewesen ist. Der Neubau der Reichspost in Lübeck ist dagegen in Uebereinstimmung mit den hervorragendsten Bauwerken aus der Blüthezeit der Stadt ein gothischer Backsteinbau mit reich durch pyramidengekrönte Giebelaufbauten gegliederter Façade.

Auch in dem neuen, sich mächtig ausdehnenden Köln, dessen Neubauten, soweit sie auf den Antheil Raschdorffs fallen, bereits erwähnt worden sind, ist die Renaissance im Monumental- wie im Privatbau zur Herrschaft gelangt. Die Stadtbibliothek von *Weyer* und das Haus des Schaafhausenschen Bankvereins von *Pflaume* sind nach dieser Richtung besonders bemerkenswerth. Ausser diesen beiden Architekten, die sich auch vielfach im Privatbau bewährt haben, ist noch J. *Stübben* zu erwähnen.

Nur in Hannover hat sich der Backsteinbau im Anschluss an den romanischen und gothischen Stil bis auf die Gegenwart in Blüthe erhalten und sich zu einer Eigenart ausgebildet, die man als »hannöversche Gothik« bezeichnet. Diese Bestrebungen sind von Karl Wilhelm *Hase* (geb. 1818) ausgegangen, welcher sich anfangs auf dem Polytechnikum zu Hannover und dann bei Gärtner in München gebildet hatte. Seine Studien richteten sich besonders auf die mittelalterlichen Baustile, und nachdem er 1849 Lehrer der Baukunst am Polytechnikum in Hannover geworden, entfaltete er eine gleich ausgedehnte Thätigkeit als Lehrer wie als Restaurator romanischer und gothischer Kirchen und in eigenen Bauschöpfungen, deren hervorragendste das im Rundbogenstil ausgeführte Museum (1853—56) und die gothische Christuskirche in Hannover, das Gymnasium Andreanum in Hildesheim und das gothisehe Schloss Marienburg bei Nordstemmen (1860—68) sind. An letzterem war sein Schüler Edwin *Oppler* (1831—1880) sein Mitarbeiter. Oppler bevorzugte in seinen eigenen Bauten mehr den romanischen Stil, in welchem er die Synagogen zu Hannover und Breslau ausführte. Zu noch grösserer Ausdehnung gelangte die Anwendung des Backsteinbaus durch den von Berlin nach Hannover übergesiedelten Hubert *Stier*, welchen wir bereits als Erbauer der Flora in Charlottenburg kennen gelernt haben. In Hannover erbaute er den grossen Centralbahnhof und verschiedene Geschäfts- und Wohnhäuser, in Hildesheim den Bahnhof, in Parchim und Hameln die Postgebäude und ausserdem lieferte er zahlreiche Entwürfe für Bahnhofs-, Post-, und Schulgebäude in der Provinz Hannover und führte die Wiederherstellung der Liebfrauenkirche in Arnstadt und der Nikolaikirche in Eisenach mit feinem Stilgefühl aus. In den eigenen Erfindungen Stiers findet sich der Charakter der Monumentalität mit malerisch wirkenden Einzelheiten sowohl in der formalen Durchbildung wie in der farbigen Gesammterscheinung zumeist sehr glücklich verbunden, und er wie die gleichstrebenden Architekten haben sich ein grosses Verdienst dadurch erworben, dass sie mit Anwendung des heimischen, Jedermann leicht zugänglichen Baumaterials selbst gewöhnlichen Nutzbauten ein künstlerisches Gepräge zu geben versucht haben. — Von den übrigen Monumentalbauten Hannovers aus neuerer Zeit sind noch das Theater (1845—52) von Georg Ludwig Friedrich *Laves* (1789—1864), welcher der antikisirenden Richtung angehörte und ausserdem die Waterloosäule errichtet und das Innere des Residenzschlosses ausgebaut hat, und das im Rundbogenstil von *Tramer* ausgeführte Welfenschloss zu nennen, welches, 1866 vollendet, nicht mehr seiner ursprünglichen Bestimmung dienen konnte, sondern 1878—80 für die Zwecke der technischen Hochschule eingerichtet wurde. Auch die

neueren Privatbauten Hannovers sind überwiegend Backsteinbauten, welche, unter Anwendung von Sandsteindetails und farbig glasirten Ziegeln, meist mit gothischen Zierformen und Gliederungen ausgestattet sind.*)

4. Schadow, Rauch und die Bildhauerkunst in Berlin.

Einen ähnlichen Entwickelungsgang wie die deutsche Malerei in unserem Jahrhundert hat auch die deutsche Bildnerei durchgemacht, den Weg vom strengen Klassizismus der Antike, in welchem man das sicherste Heilmittel gegen die Willkür und die vermeintliche Unnatur der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gefunden zu haben glaubte, bis zur ebenso strengen Nachahmung der Wirklichkeit und der Natur, welche man nach Belieben Realismus oder Naturalismus nennen kann. Dieser Weg gleicht, genau genommen, mehr einem Kreislaufe, als einem Entwickelungsgange in auf- oder absteigender Linie. Denn was die plastische Kunst der Gegenwart als höchstes Ziel ihres Strebens ansieht, in einem treuen Abbild der Natur kräftigstes Leben zum Ausdruck zu bringen, durch den Schein nervöser Lebendigkeit die Zähigkeit und Schwere des plastischen Materials zu überwinden und in der farbig-lebendigen Erscheinung des plastischen Kunstwerks mit der Malerei zu wetteifern, — dieses Ziel ist auch das kennzeichnende Merkmal der besten Schöpfungen der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, welche die Lehrmeisterin der neueren Plastik geworden ist, als diese das Bedürfniss fühlte, sich von den allgemach drückend gewordenen Fesseln des zum leeren Formenwesen erstarrten Klassizismus der Rauchschen Schule zu befreien und, gleich den freiheitsdurstigen Dichtern, Künstlern und Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts, zur Natur zurückzukehren.

Selbst derjenige Bildhauer, welchen man an die Spitze der auf dem Studium und der Erneuerung der Antike beruhenden, deutschen Bildhauerkunst des neunzehnten Jahrhunderts zu stellen pflegt, Gottfried *Schadow,* wurzelt mit seinen geistvollsten und lebendigsten Schöpfungen noch tief in den Naturanschauungen der Rokokokunst, und gerade diese, zum Theil erst in neuester Zeit allgemeiner bekannt gewordenen Werke reden eine Sprache, die uns verständlicher ist, als Schadows Versuche, sich in dem harten, aus einzelnen, sehr verschiedenartigen Brocken mühsam konstruirten Dialekt der Antike flüssig und gewandt auszudrücken, Am 20. Mai 1764 zu Berlin als Sohn eines Schneidermeisters geboren,**)

*) Vgl. G. Schönermark, Die Architektur der hannoverschen Schule. Leipzig 1889 ff.

**) Vgl. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849. — Friedländer, Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe. Düsseldorf 1864. — K. Eggers in Dohmes „Kunst

zeigte er schon so früh seine Begabung für die zeichnende Kunst, dass er trotz der engen Verhältnisse des väterlichen Hauses dazu gelangte, von einem Italiener Selvino, einem Gehülfen des von Paris nach Berlin berufenen belgischen Bildhauers Antoine Tassaert (1729—1788), Zeichenunterricht zu erhalten. Durch Selvino fand er Eingang in das Haus und später auch in die Werkstatt Tassaerts, bei welchem er das bildhauerische Handwerk im Zeichnen nach Gips, im Modelliren in Thon und Wachs und in der Marmorbearbeitung erlernte. Im Gegensatz zu der künstlerischen Richtung seines Meisters wird er sich damals nicht befunden haben, da ihm Tassaert sonst schwerlich, als er achtzehn Jahre alt geworden, eine Pension von dreihundert Thalern ausgewirkt hätte, und die schliessliche Trennung erfolgte auch nicht wegen abweichender künstlerischer Anschauungen, sondern aus einem rein äusserlichen Grunde. Eine Herzensangelegenheit war die Veranlassung, dass Schadow aus Berlin mit seiner Geliebten entfloh und sich in Triest trauen liess. Nachdem er den Segen der Schwiegereltern erhalten, wurde er durch die Grossmuth des Vaters seiner Frau in den Stand gesetzt, eine Studienreise nach Italien zu machen. Ueber Florenz ging er nach Rom, wo er anfangs in die Werkstatt Trippels eintrat, bald aber ohne Lehrmeister sich ausschliesslich durch Studien nach den Antiken weiterbildete. Zu eigenen künstlerischen Schöpfungen kam er während seines Aufenthalts in Rom nur zweimal: zuerst, als er sich um den Preis der römischen Akademie bewarb, den er auch im Oktober 1786 mit einer Gruppe »Perseus befreit Andromeda« errang, und im folgenden Jahre, als er sich mit einem in Wachs bossirten Entwurfe zu einem Denkmal Friedrichs II. in die Reihe derjenigen Künstler stellte, welche bald nach dem Tode des grossen Königs sich auf eigene Hand an die Gestaltung seines Ehrendenkmals machten. Diese Angelegenheit (vgl. auch Bd. II. S. 34f.) sollte, auch nachdem sie 1791 zum Gegenstande einer offiziellen Preisbewerbung gemacht worden war, noch Jahrzehnte lang die künstlerischen Kreise Berlins beschäftigen, ehe sie zur Erledigung kam, so dass keinem der damaligen Bewerber der Kranz zufiel. Aber für Schadow brachte diese freie Konkurrenz doch den grossen Gewinn, dass er auf Grund seines Entwurfs nach dem Tode Tassaerts 1788 als Hofbildhauer nach Berlin berufen wurde, wo er sofort eine lebhafte Thätigkeit begann, da er zunächst einige von Tassaert unvollendet

und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts" Bd. I. Leipzig 1886. — Handzeichnungen von Gottfried Schadow. Herausgegeben von der königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Text von E. Dobbert. Berlin 1886.

zurückgelassene Arbeiten auszuführen hatte. Die bedeutendste war ein Grabdenkmal für den Grafen von der Mark, einen Knaben von neun Jahren, dem diese Ehre zu Theil wurde, weil er der Sohn des Königs Friedrich Wilhelm II. und der Gräfin Lichtenau war. Der Entwurf, nach welchem Schadow zu arbeiten hatte, athmete noch völlig den Geist der absterbenden Rokokokunst. Er konnte nicht mehr, als ihn aus der malerischen Fassung in eine mehr plastische Ausdrucksweise übersetzen. Das allegorische Beiwerk in den Reliefs behielt er ebenso bei wie die Tracht des Knaben, der, als jugendlicher römischer Krieger gebildet, mit Tunika, Schwert, Sandalen und dem vom Haupt geglittenen Helm auf dem Sarkophage schlummert. Von der Rokokokunst ist nur die Phrase und der hohle Schwulst durch ein feines Naturstudium beseitigt worden, oder es ist vielmehr auf die Grundlage des Rokokostils, das Bestreben, die Natur in ihrer gefälligsten und zugleich lebendigsten Erscheinung wiederzugeben, von Schadow zurückgegriffen worden. Die damals bekannten Ueberreste antiker Skulptur hatten keine ähnliche Schöpfung aufzuweisen. Erst in neuester Zeit haben wir aus zahlreichen Funden erfahren, dass auch die Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst kein anderes Ideal menschlichen Kunsttriebes höher hielten.

Diesen Zusammenhang mit der Rokokokunst hat Schadow nie verloren, wie wir heute sagen dürfen: zu seinem Vortheil. Denn gerade diejenigen Schöpfungen, bei welchen er sich nur auf sich selbst, auf sein eigenes Naturgefühl verliess und nicht zu römischen Mustern emporblickte, sind seine reizvollsten und vollendetsten. Schon seine Verbindung mit der königlichen Porzellanmanufaktur, für welche er oft Modelle zu liefern hatte, hielt jenen Zusammenhang aufrecht. Das schönste Denkmal dieser Thätigkeit, ein Meisterwerk von unvergänglicher Anmuth, ist die Gruppe der beiden mecklenburgischen Prinzessinnen Luise und Friederike, der späteren Königinnen von Preussen und Hannover, die ursprünglich als Modell für Biscuitausführung geschaffen, später aber mit einigen Veränderungen auf naturgrosse Ausführung in Marmor übertragen wurde (im königlichen Schlosse zu Berlin). Eine ebenso reiche Lebensfülle zeigen die ungefähr gleichzeitig entstandenen Büsten der beiden Schwestern und des späteren Königs Friedrich Wilhelm III., dann eine Anzahl Büsten und Portraitzeichnungen von Privatpersonen und mehrere Studien nach der Natur, unter denen die sogenannte »Nymphe Salmacis«, eine nackte weibliche Figur, auf einem Ruhebette liegend, die hervorragendste ist (wohl identisch mit der Marmorfigur des ruhenden Mädchens in der Berliner Nationalgalerie). Die nothwendige Folge dieses aus der Rokokokunst abgeleiteten Strebens

nach Naturwahrheit, welches schnell zum Mittelpunkte der künstlerischen Ueberzeugung Schadows wurde, war, dass er bei der monumentalen Darstellung von geschichtlichen Persönlichkeiten aus seiner Zeit oder der jüngsten Vergangenheit zuerst auf die Wiedergabe der wirklichen Erscheinung drang. Auf dieses Verdienst Schadows, in öffentlichen Denkmälern durch realistische Genauigkeit in der Tracht wie in jeglichem Beiwerk der geschichtlichen Wahrheit wieder zu ihrem Rechte verholfen zu haben, legen seine Biographen ein grosses Gewicht, und er hat in der That zuerst in Deutschland den Versuch gemacht, nationale Helden auch in ihrer nationalen Tracht darzustellen. Aber er kam damit nur der ebenfalls vollkommen realistischen Anschauung des preussischen Königspaares entgegen, welches zur Zeit, wo es noch keine Kommissionen zur Berathung über die Verwendung des Kunstfonds gab, in allen künstlerischen Fragen entscheidend war. Hatte Friedrich Wilhelm II. es noch für unerlässlich gehalten, dass das Friedrichsdenkmal den grossen König nur in römischer Feldherrntracht vorzuführen hätte, so traten Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise mit voller Ueberzeugung für die Anwendung des Zeitkostüms ein. Von der Königin Luise liegt über diesen Punkt eine unzweideutige Aeusserung vor, die auf eine Bemerkung Schadows fiel, dass Dichter und Künstler »wider das preussische Kostüm in der Skulptur« geschrieen hätten. »Ich begreife nicht,« sagte die Königin, »wie es noch Menschen giebt, die darüber schreien; wenn mein Mann griechischen und römischen Generalen Statuen setzen wollte, dann ja; er will aber preussische, und wenn man es so machte, wie wollte man es unterscheiden?« Einen interessanten Beitrag zu dieser Kostümfrage, in welcher Schadow mit der Königin Luise durchaus übereinstimmte, liefern die Aufzeichnungen des Archäologen Böttiger, der bei einem Besuche des Schadowschen Ateliers auch die erwähnte Gruppe der beiden Prinzessinnen sah und seine Verwunderung darüber aussprach, dass der Hals der Prinzessin Luise von einem Tuche umschlungen sei, während ein antiker Bildhauer doch einen solchen Theil des Körpers frei gelassen haben würde. Schadow deutete an, dass die leichte Umschlingung erfolgt sei, weil die Prinzessin einen zu starken Hals hätte, und in Wirklichkeit trug die spätere Königin Luise dieses Umstandes wegen ein leichtes Halstuch.

Nach Schadows eigenen Bekenntnissen ist ihm die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit, jeder darzustellenden geschichtlichen Persönlichkeit auch das von ihr wirklich getragene Kleid zu geben, während einer Reise nach Kopenhagen, Stockholm und Petersburg aufgegangen, welche er 1791/92 im Auftrage des Königs unternahm, um in jenen Städten

die Technik des Bronzegusses zu Gunsten des projektirten Friedrichsdenkmals zu studiren. Wenn er auch dieses Hauptergebniss seiner Reise nicht an dem Denkmal des grossen Königs für Berlin erproben konnte, so hatte er doch sehr bald Gelegenheit, ein Standbild Friedrichs II. für Stettin zu schaffen, welches zum ersten Male die geschichtliche Erscheinung des Königs wiedergiebt, freilich noch mit allegorisch-symbolischem Beiwerk und mit dem Hintergrunde eines weiten, faltigen Königsmantels, den Schadow in späteren Jahren selbst als eine zu dem übrigen Realismus in Widerspruch stehende Zuthat empfand. Dieses Mantelmotiv als Nothbehelf zur Herstellung eines passenden Hintergrundes und zur Umhüllung der Beine hat sich bis auf den heutigen Tag durch die ganze moderne Bildhauerkunst hindurchgeschleppt. Nur wenigen Künstlern ist es gelungen, dieses Hülfsmittel erträglich zu gestalten.

Schadow selbst hat wenigstens in zwei Monumentalfiguren gezeigt, dass er sich ohne Anwendung eines Mantels zu einer vollkommen realistischen Wiedergabe geschichtlicher Erscheinungen erheben konnte, in den Marmorstandbildern des Generals von Zieten (1794) und des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau (1800) für den Wilhelmsplatz in Berlin, welche später nach der Hauptkadettenanstalt in Lichterfelde überführt und an ihrem ursprünglichen Standorte durch Bronzekopieen ersetzt worden sind. In ihnen gipfelt die Kunst Schadows, dessen geschichtliche Bedeutung darin beruht, dass er das von der Rokokokunst überkommene Naturgefühl durch das Studium der Antike läuterte und dass er mit der dem märkischen Volksstamm eigenen Zähigkeit in der äussersten Konsequenz seines Strebens dazu gelangte, die Berechtigung des Einzelwesens in der Portrait- wie in der Monumentalplastik wieder zur Geltung zu bringen und damit die Bahn vorzuzeichnen, auf welcher sein Nachfolger Rauch unerschütterlich fortschritt. Dass das Naturgefühl der Rokokokunst wirklich eine der Wurzeln von Schadows reformatorischer Bedeutung war, kann auch darin seine Bestätigung finden, dass achtzig Jahre nach seinem Auftreten eine abermalige Erneuerung der Berliner Bildhauerkunst im Anschluss an die reichere Lebens- und Formenfülle des Barock und Rokoko begann.

In anderen Schöpfungen war Schadow der Mann der Uebergangszeit, welcher bald im Stil der Antike komponirte, bald in dem Allegorieenwesen der Zopfzeit arbeitete, bald den Versuch machte, die Gesetze des antiken Reliefstils mit seinen realistischen Neuerungen zu verbinden. Dabei kam manches Kindlich-Naive heraus, wie z. B. die Reliefs am Sockel des Zietendenkmals, und manches Groteske und

Geschmacklose, wie das durch Goethes Einmischung verdorbene Blücherdenkmal in Rostock (1819), auf welchem der Held — ganz im Gegensatz zu Schadows eigener Ueberzeugung — sowohl in der Statue wie in den durch und durch zopfigen Reliefs in einem römisch-gallischen Phantasiekostüm dargestellt ist. Mit besserem Geschmack an den reinen Stil der römischen Antike hielt sich Schadow in der Siegesgöttin auf dem Viergespann, die nach seinem Modell als Bekrönung des Brandenburger Thors in Kupfer getrieben wurde (1789—94), den Metopen an der Thiergartenseite und der sitzenden Statue eines Mars (1794) in einer Nische des südlichen Seiteneinganges des Thors. Ausser einer grossen Anzahl von Portraitbüsten, unter denen sich diejenigen Goethes, Lessings, Händels, Sebastian und Emanuel Bachs, die letzteren vier für das königliche Schauspielhaus, befinden, sind von Schadows Werken noch die in halber Lebensgrösse ausgeführte Bronzestatue Friedrichs des Grossen mit zwei Windspielen in Sanssouci, nach Rauchs Urtheil »ein naiv wahres und treffliches Werk«, und das 1821 vollendete Lutherdenkmal in Wittenberg zu nennen, von dessen »Einfachheit und Schönheit« Rauch so entzückt war, dass er die Statue als ein Werk »ersten Ranges der Skulptur des Mittelalters und der Neuzeit« bezeichnete.

Mit diesem Denkmal war Schadows künstlerische Thätigkeit im Wesentlichen abgeschlossen. Er widmete sich fortan seinem Lehramt, seinen Geschäften bei der Leitung der Akademie, welche er seit 1805 als Rektor und seit 1816 als Direktor leitete, und theoretischen Arbeiten, unter denen das Lehrbuch »Polyclet oder von den Maassen der Menschen nach dem Geschlecht und Alter« das hervorragendste und noch heute brauchbar ist. Schadow starb am 28. Januar 1850. Bis zum Ende seines Lebens hatte er seine volle geistige Frische bewahrt und die Leitung der Akademie, in welcher man ihm zur Entlastung 1838 Tieck als Vizedirektor beigegeben hatte, mit straffer Hand geführt. Man hat es ihm bisweilen zum Vorwurf gemacht, dass er als Akademiedirektor in der Aufnahme neuer Schüler allzu streng verfahren sei und dadurch manchem begabten Jüngling das Betreten der künstlerischen Laufbahn unmöglich gemacht oder doch erschwert habe. Diese Strenge war aber nur ein Zeugniss der Gewissenhaftigkeit, mit welcher er sein verantwortungsvolles Amt verwaltete. Er wollte nach Kräften dahin streben, dass das Künstlerproletariat möglichst eingeschränkt würde, und zu diesem richtigen Grundsatze ist man in neuester Zeit wieder zurückgekehrt.

Neben Schadow haben nur noch zwei ältere Bildhauer in Berlin eine gewisse Bedeutung erlangt, Friedrich *Tieck* (1776—1851) und Ludwig *Wichmann* (1784—1859), die freilich bald, gleich Schadow, durch

Rauch und seine Schüler in den Schatten gestellt wurden. Ersterer hatte zwar einige Zeit in Schadows Atelier gearbeitet, war aber dann nach Paris zu David gegangen, bei welchem er drei Jahre blieb und dessen klassizistische Neigungen er zu den seinigen machte. Sie vertieften sich noch durch den Umgang mit Goethe, der ihn veranlasste, nach Weimar zu kommen, wo er Reliefs für das Schloss und verschiedene Büsten ausführte, und durch einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. Hier wie später in München und Carrara war er vorzugsweise als Portraitbildner thätig, an den beiden letzteren Orten für den damaligen Kronprinzen von Bayern, in dessen Auftrage er eine Reihe von Büsten für die schon damals geplante Walhalla schuf. Im Jahre 1819 nach Berlin zurückgekehrt, war er besonders an der plastischen Ausschmückung des Schauspielhauses thätig, für welches er u. a. die Reliefs in den grossen Giebelfeldern, den Triumphzug des Bacchus und der Ariadne und Orpheus in der Unterwelt, die Niobidengruppe im Giebelfeld der Vorhalle, die Bronzegruppen der auf Panthern reitenden Genien auf den Treppenwangen, das auf dem Giebelfirst der Front stehende, von Greifen gezogene Zweigespann des Apollon (dieses im Verein mit Rauch) und die sitzende Marmorstatue Ifflands fertigte. Letztere gehört, trotz der antiken Tracht, welche mit dem Charakter des Dargestellten in vollstem Widerspruch steht, zu den besten Schöpfungen Tiecks, der auch in Berlin am meisten wegen seiner Portraitbüsten und -statuen geschätzt wurde. — Auch Ludwig Wichmanns Bedeutung beruht vornehmlich in der Portraitplastik. Er war von Schadow erzogen und angelernt worden, dann aber nach Paris gegangen, wo er von 1807—13 bei David und Bosio studirte und sogar ein Hochrelief für ein Giebelfeld des Louvre ausführte. Nachdem er noch zwei Jahre in Rom gewesen, kehrte er nach Berlin zurück und war hier eine Zeit lang mit seinem Bruder Karl *Wichmann* (1775—1836), gleichfalls einem Schüler Schadows, gemeinsam thätig. In seinen Hauptwerken, der liebenswürdigen Genrefigur einer Wasserschöpferin, welche vielfach in Bronzegüssen verbreitet ist, und einer Marmorgruppe für die Berliner Schlossbrücke »Nike richtet den verwundeten Krieger auf« zeigt er den Einfluss der weichlichen, fliessenden Formenbehandlung seines Meisters Bosio.

Von den Schülern Schadows aus der folgenden Generation ist August Ferdinand *Fischer* (1807—1866) derjenige, welcher die vielseitigste Thätigkeit entfaltet hat. Ursprünglich Goldschmied kam er erst nach Beendigung seiner Wanderschaft dazu, die Berliner Kunstakademie zu besuchen, wo er durch Schadow und Wichmann so eifrig gefördert wurde, dass er schon in den vierziger Jahren selbst Lehrer der Akademie

wurde. Er theilte seine Thätigkeit zwischen der Anfertigung von Modellen für die Edelschmiedekunst, zu Tafelaufsätzen, Ehrenschilden (Glaubensschild nach dem Entwurfe von Cornelius für den Prinzen von Wales), Votivtafeln, Denkmünzen u. dgl. m., und zwischen der dekorativen Plastik, in welcher er sich bei der Ausschmückung des Opernhauses, des Neuen Museums, des Kronprinzlichen Palais, der Börse, des Rathhauses und anderer Monumentalgebäude bewährte. Eine römische Wasserträgerin (1839) zeugt auch von seiner Begabung für die Genreplastik, und 1842 wurde ihm auch Gelegenheit, sich in der monumentalen Plastik zu erproben, indem er den Auftrag erhielt, für den Belle-Allianceplatz vier Marmorgruppen anzufertigen, welche die Sieger von Waterloo, Preussen und seine Verbündeten, Hannover, die Niederlande und England, darstellen sollten. Die Ausführung dieser Arbeiten zog sich so in die Länge, dass die Gruppen erst 1876 aufgestellt werden konnten, zu einer Zeit also, als der Umschwung zu einer realistischen Kunstanschauung längst vollendete Thatsache war. Als man die ersten Entwürfe zu diesen Gruppen schuf, herrschte noch der antike Geschmack, und wenn Schadow auch für die Helden des siebenjährigen, Rauch für die Generale der Befreiungskriege das Zeitkostüm durchgesetzt hatten, so war es damit noch nicht anwendbar für die namenlosen Kämpfer, welche jene Länder personifiziren sollten. Ihre Repräsentanten wurden in das antike Kostüm gesteckt und mit antiken Waffen ausgerüstet. Die nähere Charakteristik wurde durch die Wappenthiere besorgt, welche einen wesentlichen Bestandtheil jeder Gruppe bilden. Fischer hat nur die Modelle zu den Gruppen England und Niederlande angefertigt und zu den beiden anderen, Preussen und Hannover-Braunschweig, Skizzen hinterlassen, mit deren Hülfe sein Schüler Julius *Franz* (1824—1887) selbstständig die Modelle herstellte. Dieser und Heinrich *Walger* (geb. 1829), ein Schüler von Albert Wolff, welcher sich durch das Kriegerdenkmal in Krefeld, die Denkmäler für den Komponisten Karl Wilhelm in Krefeld und Schmalkalden und das Grabdenkmal Waldecks in Berlin bekannt gemacht hat, haben auch die Marmorausführung der durch Geschlossenheit der Komposition, dramatische Bewegung, schwungvollen Rhythmus der Umrisslinien und Adel der Formenbehandlung gleich ausgezeichneten Gruppen besorgt. Ihre monumentale Wirkung wird freilich durch den Umfang ihres Aufstellungsplatzes und die Höhe der ihn umschliessenden Häuser beeinträchtigt. — Julius Franz gehört bereits zu denjenigen Berliner Bildhauern, deren Bildung in eine Zeit fiel, wo der Schüler die Wahl zwischen verschiedenen Werkstätten hatte. Er war nacheinander bei Wichmann, Fischer, Wredow und Rauch thätig, bei welchem er zwei

Jahre lang an den Modellen für das Denkmal Friedrichs des Grossen arbeitete. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit näherte sich aber mehr derjenigen von Wichmann und Fischer, und er hat auch sein Bestes in mythologischen, allegorischen und Genrefiguren und -gruppen (der Schmetterlingsfänger, Schäfer mit Hund im Kampfe gegen einen Tiger, Jäger, Fischer, Schnitterin, Landmann, die vier Jahreszeiten, Achilles und Penthesilea u. dgl. m.) geleistet. Unter seinen Portraitschöpfungen ist eine sehr lebendige Statue des Prinzen Friedrich Karl von Preussen hervorzuheben. — Ein zweiter von den jüngeren Schülern Schadows, Theodor *Kalide* (1801—1863), ursprünglich Eisengiesser, bildete sich später bei Rauch weiter. Er widmete sich mit Vorliebe der Thierbildnerei und gelangte dadurch, unabhängig von seinen Lehrern, zu einer Auffassung der Natur, deren unmittelbare Frische für die damalige Zeit so überraschend war, dass sie mehr abstiess als anziehend wirkte. Seine Hauptwerke, der sterbende Löwe auf dem Grabmal Scharnhorsts, der Knabe mit dem Schwan (Brunnengruppe) und die auf dem Rücken eines Panthers liegende nackte Bacchantin (in der Berliner Nationalgalerie), haben erst in neuerer Zeit ihre Würdigung erfahren, nachdem man eingesehen hat, dass namentlich die letztere, durch meisterhafte Marmorbearbeitung ausgezeichnete Schöpfung auf die realistische Plastik der Begasschen Richtung von grossem Einfluss gewesen ist.

Von den Schülern Ludwig Wichmanns ist Hermann *Schievelbein* (1817—1867) der bedeutendste. Gleich seinem Lehrer wurde ihm der Vorzug, eine der kolossalen Marmorgruppen für die Schlossbrücke, »Pallas unterrichtet den Jüngling in der Waffenübung« (1853 vollendet), anzufertigen; aber nicht in der Freigruppe, sondern im Relief erzählenden Inhalts lag der Schwerpunkt seines Talents. Sein Hauptwerk dieser Gattung ist der grosse, für den griechischen Hof des Neuen Museums ausgeführte Relieffries des Untergangs von Pompeji (kleineres Gipsmodell von 1849 in der Berliner Nationalgalerie), in welchem allegorische und realistische Elemente zu einer Einheit von höchster dramatischer Wirkung harmonisch verschmolzen sind und in dessen Komposition sich die ersten Anfänge des malerischen Reliefstils zeigen. Ein kolossales Hochrelief, welches die Besiegung der Litthauer und ihre Bekehrung zum Christenthum darstellt, modellirte Schievelbein zur Ausführung in gebranntem Thon für das Ostportal der Dirschauer Eisenbahnbrücke, und einen figurenreichen Relieffries komponirte er auch für das Postament des Denkmals Friedrich Wilhelms III. in Köln. Für letzteres entwarf er auch die vier Reiter- und acht stehenden Figuren, welche das Postament umgeben, wurde aber an der Ausführung derselben durch seinen frühen

Tod gehindert, ebenso wie an derjenigen des Steindenkmals für Berlin, welches durch seinen Schüler Johannes *Pfuhl* (geb. 1846) vollendet wurde (1875 aufgestellt), der sich bereits früher durch das Marmordenkmal Steins auf einer Anhöhe bei Nassau an der Lahn als besonders befähigt zur Lösung dieser Aufgabe legitimirt hatte. Streng realistische Treue bei engem Anschluss an die geschichtliche Erscheinung ist Pfuhls Grundsatz bei Portraitstatuen und -büsten, und diese künstlerische Anschauung, welche von einem pedantischen Zuge nicht ganz frei ist, spiegelt sich auch in seinen Kompositionen mythologischen Inhalts, besonders in den Gruppen »Perseus befreit Andromeda« (in Phosphorbronze für einen Brunnen in Posen ausgeführt) und »Theseus rettet die Lapithenfürstin Hippodameia aus den Händen des Centauren Eurytion«, welchen bei sorgfältiger Durchbildung der Einzelformen jene Fülle des Lebens fehlt, die solchen Kompositionen den akademischen Charakter nimmt. — Ein anderer Schüler Schievelbeins, Rudolph *Schweinitz* (geb. 1839), hat sich in der idealen wie in der Genreplastik mit grösserem Glück bewegt, weil ihm eine reichere Anmuthsfülle und ein lebendigeres Naturgefühl zu Gebote stehen. Diese Vorzüge hat er in einer ährenlesenden Ruth, einer betenden Italienerin, einer Psyche, einer Venus, welche dem Amor die Flügel stutzt, und in zahlreichen Genrefiguren bewährt. Von seinen Arbeiten für monumentale oder dekorative Zwecke sind die Germania für das Kriegerdenkmal der Stadt Gera, drei auf den deutsch-französischen Krieg bezügliche Gruppen auf dem Königsplatze zu Berlin, eine Reihe von Reliefs aus der Geschichte Berlins an der Balkonbrüstung des dortigen Rathhauses, die Statue des Hochmeisters Hermann von Salza und zwei die Gründung der Stadt Thorn und die Kämpfe des deutschen Ordens mit den heidnischen Preussen schildernde Reliefs für die Weichselbrücke in Thorn und zehn Statuen am Fussgestell des Reiterdenkmals Friedrich Wilhelms III. in Köln hervorzuheben.

*
* *

Die realistische Forderung, mit welcher Schadow nicht nur seinen eigenen Neigungen, sondern auch den künstlerischen Anschauungen des Volkes Ausdruck gegeben, das durch die Kupferstiche Chodowieckis schon längst für eine natürliche, wahrheitsgetreue Wiedergabe seines eigenen Lebens vorbereitet worden war, fand in Christian Daniel *Rauch* einen thatkräftigen Vollstrecker. Die Saat, welche Schadow ausgestreut, schoss gerade in die Halme, als Rauch soweit in seiner Ausbildung gediehen war, um die Erbschaft des Bahnbrechers realistischer Kunstauffassung anzutreten. Eine eigentlich geniale, zu Umwälzungen und

überraschenden Thaten befähigte Natur war Rauch nicht, aber ein zäher, seines Zieles bewusster Charakter, welcher zwischen den Gegensätzen schonend zu vermitteln, das Herbe und Eckige abzuschleifen und dadurch jenen Ausgleich zwischen der realistischen und der antikisirenden Richtung herbeizuführen vermochte, deren jede in Schadows künstlerischem Schaffen ein ziemlich für sich abgeschlossenes Dasein führte. Dass Rauch diesen Ausgleich zu Stande brachte, erhebt ihn innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der neueren Plastik ebenso sehr über seinen Vorgänger Schadow wie über Thorwaldsen, dessen Einseitigkeit und Unselbstständigkeit bereits Schadow richtig erkannt hatte, indem er in seinen Denkwürdigkeiten (»Kunstwerke und Kunstansichten«) schrieb: »Durch die Natur verführt, wird man nicht, wie Thorwaldsen, in einer Imitation des Idealstils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten.«

Am 2. Januar 1777 in Arolsen als Sohn eines fürstlichen Kammerdieners geboren, hatte Rauch grosse Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er in auf- und abwärtsführender Lebenslinie endlich zur freien Ausübung seines künstlerischen Berufes gelangte, der sich übrigens nicht einmal in früher Jugend durch einen bemerkenswerthen Nachbildungstrieb offenbart hatte.*) Die Werkstatt eines Mechanikers und die mit Gemälden, Stichen und Gipsabgüssen geschmückten Gemächer des fürstlichen Schlosses boten ihm das erste künstlerische Anschauungsmaterial. Sein Kunsttrieb wurde aber erst rege, als er in der Werkstatt des Waldeckschen Hofbildhauers Valentin in Helsen Zutritt fand. Nach seiner Einsegnung (1790) durfte er sogar bei diesem Bildhauer in die Lehre treten. Aber in fünfjähriger Lehrzeit lernte er nichts anderes, als Grabsteine in Sandstein zu meisseln und Bilderrahmen in Holz zu schnitzen, natürlich im Geschmack des Zopfstils, welcher damals die bildnerische Thätigkeit beherrschte. Ein Besuch in Kassel eröffnete dem Lehrling eine neue Welt: er lernte zum ersten Male antike Marmorbildwerke im dortigen Museum kennen und erfuhr in der Werkstatt des Professors Christian

*) Die ältere Literatur über Rauch ist überholt durch die erschöpfende Monographie von Friedrich und Karl Eggers, Christian Daniel Rauch (Vier Bände, Berlin 1873—87). Von ersterem rührt nur der erste Band her, die drei anderen von seinem Bruder, welcher leider im letzten Bande von der Objektivität des Geschichtsschreibers stark abgewichen ist, indem er sich in heftigen Angriffen gegen diejenigen ergangen hat, welche auch der realistischen und naturalistischen Richtung in der neueren Bildhauerkunst eine volle Berechtigung des Daseins neben der klassizistischen und idealistischen einräumen. — Von der übrigen Rauch-Literatur sind noch zu nennen: Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts II. S. 203 bis 250. — Dobbert, Chr. D. Rauch, Festrede zu des Künstlers Säcularfeier. Berlin 1877. — Karl Eggers, Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen. Berlin 1889.

Ruhl, dass der schmiegsame Thon das nächste und bequemste Ausdrucksmittel für den plastischen Künstler gäbe. Aber auch in dieser Werkstatt, die ihm 1795 aufgethan wurde, kam er über handwerksmässige Beschäftigung nicht hinaus, weil er zugleich für seinen Lebensunterhalt sorgen musste. Da gab der plötzliche Tod seines älteren Bruders, welcher Schlosskastellan in Sanssouci war, seinem Lebensgange unerwartet eine andere Wendung. Während er sich in Potsdam und Berlin aufhielt, um den Nachlass seines Bruders zu ordnen, erhielt der junge stattliche Mann das Anerbieten, selbst als Kammerdiener in den persönlichen Dienst des Königs Friedrich Wilhelm II. zu treten. Die Nothwendigkeit, dass er nun selbst für die durch den Tod des Vaters verwaiste Familie zu sorgen hatte, drängte die Rücksicht auf die begonnene künstlerische Laufbahn in den Hintergrund, und Rauch nahm eine Stellung an, welche weder damals noch heute etwas entwürdigendes hatte. Wer dennoch dergleichen in einer solchen Stellung erblickt, der sei daran erinnert, dass die Künstler des Mittelalters um die Gunst wetteiferten, als »valets de chambre« in die Dienste regierender Herren treten zu dürfen, um der damit verbundenen Einkünfte theilhaftig zu werden. Auch der Kammerdiener Rauch hatte nicht allzu schwer unter den Lasten seines Dienstes zu leiden; wohl hatte er ihm aber eine Anzahl von Bevorzugungen zu danken, welche später seinem künstlerischen Berufe nicht nur zum grössten Vortheile gereichten, sondern für seine gesammte Zukunft sogar entscheidend wurden. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms II. trat er in den Dienst der Königin Luise, und auf sein Ansuchen wurde ihm gestattet, an den Abendstunden im Aktsaale der Akademie, sowie an gewissen Vorlesungen Theil zu nehmen. Im Jahre 1802 erhielt er sogar einen halbjährigen Urlaub, um in Dresden Studien zu machen, deren Frucht ein auf die akademische Ausstellung desselben Jahres geschicktes Relief »Diana und Endymion« war. Im nächsten Jahre beschäftigte ihn Schadow in seiner Werkstattt, und das höchst ehrenvolle Zeugniss, welches ihm der Meister auf Grund eines nach Schadows Skizze ausgeführten Reliefs ausstellte, trug dazu bei, dass Rauch 1804 mit einer Pension seine Entlassung als Kammerdiener und die Erlaubniss zu einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom erhielt, nachdem er noch zuvor auf Befehl des Königs eine Büste der Königin Luise modellirt hatte. Der Auftrag, letztere in Marmor auszuführen, begleitete ihn nach Rom, wo er im Januar 1805 anlangte und durch gastliche Aufnahme im Humboldtschen Hause sofort in den Brennpunkt aller geistigen Interessen, besonders der auf das Alterthum gerichteten, eintrat. Die von Canova und Thorwaldsen vertretene Auffassung der Antike war damals so all-

gemeingültig und anerkannt, dass sich Rauch ihr nicht zu entziehen vermochte, namentlich in Kompositionen mythologischen Inhalts. Als sie aber alle drei durch den Tod der Königin Luise vor eine Aufgabe gestellt wurden, in welcher neben dem idealen Moment auch das individuell-realistische zum Ausdruck zu gelangen hatte, fügte es das Geschick, dass derjenige Künstler, dessen Sendung darin beschlossen war, dem Individualismus in der modernen Portraitplastik zu seinem vollen Rechte zu verhelfen, mit der Ausführung der Aufgabe betraut wurde. Canova und Thorwaldsen lehnten ab, weil sie sich durch die vom Könige verlangte Zeichnung zu einem Grabdenkmal für die Königin Luise nicht verpflichten wollten. Bei dem bekannten Grabdenkmäler-Schema, das beiden geläufig war, hätte die Kunst auch keinen Gewinn daraus gezogen. Beiden wäre es nur ein Auftrag mehr unter vielen gewesen, während Rauchs Herz und später die nationale Begeisterung seine Phantasie beflügelten und seine Hand leiteten. Die Sarkophage der italienischen Renaissance mit den auf dem Deckel ruhenden Portraitfiguren der Verstorbenen, deren Glieder der freundliche Bruder des Todes gelöst zu haben scheint, mochten ihm würdiger zur Nachahmung erschienen sein als die architektonisch gegliederten, aber malerisch dekorirten Aufbauten Canovas. Und die Lebensfülle, welche z. B. die Grabfiguren eines Andrea Sansovino durchströmt, ist auch auf die schlummernde Gestalt der Königin Luise übergegangen, welche mit über die Brust gekreuzten Armen und mit über einander geschlagenen Füssen auf dem Bette ruht, dessen Untergestell der an allen vier Seitenflächen reich mit Bildwerken gezierte Sarkophag bildet. Auf die Wahl des Motivs mögen auch noch bekannte antike Muster von Einfluss gewesen sein; aber diese Erinnerungen verblassen unter dem Eindrucke, dass hier das individuelle und das ideale Moment, Alles, was wir von den edelsten Schöpfungen der Antike lernen können, und dasjenige, was das moderne Wirklichkeits- und Natürlichkeitsbedürfniss verlangt, zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen sind. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, bezeichnet das 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellte Grabdenkmal der Königin Luise den Markstein einer neuen Entwickelungsperiode der deutschen Plastik, deren spätere Hauptmomente dadurch gekennzeichnet werden, dass jene Harmonie bald durch das Ueberwiegen des idealistischen, bald durch das des realistischen Moments aus dem Gleichgewicht gebracht wird, bis schliesslich die realistisch-naturalistische Richtung an Zahl und Einfluss ihrer Vertreter das Uebergewicht gewinnt.

Für Rauch blieb das Studium der reinen, nicht durch die Vermittlung Thorwaldsens angesehenen Antike sein Leben lang das Korrektiv

gegen die Ueberhandnahme des realistischen Elements, welches sich ihm bei seinen zahllosen Portraitaufträgen beständig aufdrängte. Deshalb seine mehrfachen Reisen nach Rom, welche er sich bei grossen Monumentalschöpfungen ausbedang, weil er nur in Rom oder Carrara eine sorgsame, seinen Wünschen entsprechende Marmorausführung erreichen zu können glaubte. Das Eisenbahnwesen der Neuzeit macht solche Umständlichkeiten des Verkehrs nicht mehr nöthig. Italienische Marmorarbeiter sind in den Bildhauerateliers deutscher Hauptstädte keine seltenen Erscheinungen, und überdies hat die ungeheure Erweiterung der deutschen insbesondere der preussischen Museen durch umfangreiche Sammlungen von Gipsabgüssen, galvanoplastischen Nachbildungen, Photographieen u. s. w. und durch die völlig neue Gesichtspunkte eröffnenden Ausgrabungen auf griechischem und kleinasiatischem Boden die Bedeutung Roms als erste und letzte Centralbildungsstätte aller Künstler erheblich verringert. Der Besuch der »ewigen Stadt« ist heute nur ein Paragraph unter vielen in dem Programm eines reisebedürftigen Künstlers.

Die Funde an plastischen Bildwerken, welche seit dem Tode Rauchs bis auf die Gegenwart in Italien, Spanien, Nordafrika, Aegypten, Griechenland und Westasien gemacht worden sind, haben die frühere Kenntniss antiker Bildhauerkunst, wie sie zu Rauchs Zeiten bestand, völlig umgewandelt. Um nur ein Beispiel hervorzuheben, hatte Rauch von der Polychromie antiker Bildwerke ebensowenig eine deutliche Vorstellung wie Schinkel von der Bemalung antiker Baudenkmäler. Und zu dieser Entdeckung von der buntfarbigen Erscheinung antiker Plastik, deren schlichte Weisse lange Zeit als das Ideal erhabener Feierlichkeit und Beharrlichkeit galt, gesellte sich noch der wilde Naturalismus des Dramas, welches sich in der Götter- und Gigantenschlacht auf dem Friese des pergamenischen Zeusaltars abspielt! Diese Gesichtspunkte dürfen nicht aus den Augen verloren werden, wenn man hört, dass sich die neueren Naturalisten der Bildhauerkunst, Reinhold Begas, Wagmüller, Tilgner und ihre Schüler ebenso zuversichtlich auf die Antike berufen und berufen dürfen, wie ihre Vorgänger aus der Rauchschen Schule.

Was Rauch und den Seinigen von der Antike zugänglich war, haben sie freilich in ihren Schöpfungen verarbeitet und damit ihr Lebenswerk erfüllt, und man darf sogar sagen, dass sie in der Bewältigung des ihnen zu Gebote stehenden antiken Lehrmaterials mehr geleistet haben, als in der Förderung des realistischen Moments, welches den innersten Lebensnerv der Schule bildete. Freilich befand sich dieser Keim noch so sehr in den Stadien der ersten Entwickelung, dass ein langsames Fortschreiten nur natürlich war. Das geschichtliche Kostüm war wenigstens

für die Denkmäler von Königen und Heerführern als nothwendiger Bestandtheil der Charakteristik anerkannt worden. So war es selbstverständlich, dass Rauch, als er nach Begründung seiner Werkstatt in Berlin den Auftrag erhielt, die Standbilder der Generale v. Bülow und Scharnhorst als plastische Einrahmung der von Schinkel erbauten neuen Wache in Marmor auszuführen, die Tracht wählte, in welcher die beiden Heerführer ihren Zeitgenossen erschienen waren, d. h. die Uniform. An die äussersten Folgerungen, welche ihm dieser Entschluss auferlegte, dachte Rauch noch nicht, weil er zugleich andere Probleme zu lösen hatte. Schadows Realismus hat bei seiner einseitigen Schärfe etwas Genrehaftes. Diesem setzte Rauch, welchem im Gegensatz zu Schadow der Sinn für das Gemüthvoll-Humoristische, für das Intime abging, das Feierlich-Monumentale gegenüber, und auch darin liegt, wie Dobbert in seiner kurzen Charakteristik des Meisters richtig hervorhebt, ein wesentlicher Theil seiner bahnbrechenden Bedeutung. »Rauch geht von der wirklichen Persönlichkeit aus, steigert sie aber ins Monumentale. Er erreicht diesen Zweck, indem er tief in das Wesen und die geschichtliche Bedeutung der darzustellenden Person eindringt und nun eben diesen geschichtlichen Kern zum Ausdruck bringt. So hat er in Scharnhorst den Denker des Krieges, den »strategischen Soldatenprofessor«, wie er ihn nannte, gekennzeichnet, in Bülow den kampfbereiten Feldherrn, in dem Blücherdenkmal zu Breslau hat er den »Marschall Vorwärts«, wie er kühn zum Kampfe treibt, vergegenwärtigt, in der hiesigen (Berliner) Blücherstatue steht der Held selbstbewusst als Sieger da.« Das Modell zur Bülowstatue wurde 1817, das zur Statue Scharnhorsts 1818 vollendet. Schon damals war also in Rauch der Instinkt für das Monumentale vollkommen entwickelt, und neben diesem grossen Gewinn sind die Mängel im Einzelnen von nebensächlicher Bedeutung. Was Canova, Thorwaldsen und die romantische Schule in München nicht zu erreichen vermochten, die monumentale Wirkung, das blieb fortan der alleinige Herrschaftsbereich Rauchs, und diese Fähigkeit hat er als werthvollstes Erbtheil auf seine vielverzweigte Schule übertragen, deren Wirksamkeit die romantische Unentschlossenheit wie die schwächliche Eleganz der Klassizisten auf dem Felde der Monumentalplastik geschlagen hat. Die Art der Naturwahrheit, welche Rauch für das höchste erreichbare Ziel galt, hat in der Folgezeit manche Anfechtungen erfahren müssen, weil sich das Verhältniss des Individuums zur Natur von Generation zu Generation ändert. So war z. B. der von Schadow eingeführte Mantel bei freistehenden Monumentalfiguren auch für Rauch als Hintergrund oder als Hilfsmittel, der auf hohem Sockel emporgehobenen Gestalt eine grössere

Fülle zu geben, unentbehrlich. Er nahm den preussischen Reitermantel, drapirte ihn aber auf antike Art, weil ihm dieses Kleidungsstück nicht in die ideale Stimmung seiner Monumentalstatuen zu passen schien. Auch konnte er sich nicht dazu entschliessen, dem Realismus der äusseren Erscheinung das weitere Zugeständniss zu machen, dass die Heerführer trotz ihrer Aufstellung auf öffentlichen Plätzen, trotz ihrer Auffassung in kriegerischer Action oder doch in militärischem Dienst auch mit der zur Uniform gehörigen Kopfbedeckung versehen wurden, obwohl doch Schadow dieses Wagniss glücklich durchgeführt hatte. Nach dieser Richtung hin hat Rauch streng genommen einen Rückschritt gemacht, und die von ihm vertretene Ansicht, dass das Haupt als der Träger der Gedanken, der Sitz des Geistes auch bei Statuen auf öffentlichen Plätzen unbedeckt bleiben müsse, hat unter seinen Schülern ersten und zweiten Gliedes mehr Anhänger als Gegner gefunden. Erst die neuere Zeit oder vielmehr der straffe militärische Geist, welcher durch Kaiser Wilhelm I. in Heer und Volk gedrungen ist, hat die Künstler von der Irrigkeit dieser Ansicht überzeugt, soweit sie sich auf Kriegshelden und Heerführer bezieht. In der Zeit, wo Rauch die entscheidenden Eindrücke empfing, wurde das herzhaft-realistische Ergreifen einer lebenden Persönlichkeit immer durch einen gewissen Zug von Empfindsamkeit gehemmt, welcher nicht dem Einzelwesen, sondern der ganzen geistigen Strömung der Epoche oder doch ihren Wortführern in der Literatur und in der Gesellschaft eigenthümlich war und dem sich selbst eine so scharf blickende, so nüchtern urtheilende Persönlichkeit wie Rauch nicht zu entziehen vermochte. Es liegen uns mehrere Zeugnisse vor, welche darthun, dass sich Rauch gegen die Dichtungen der Romantiker und das mystisch-schwärmerische Treiben ihres Anhangs durchaus ablehnend verhielt. Aber sein geschichtlich-realistischer Sinn war nicht kräftig genug, um auch das empfindsame Wesen seiner Zeit, einen leichten Hauch von Weltschmerz völlig von sich abzuschütteln. Die nach unserer Anschauung vollkommenste, geschichtlich-realistische Objektivität in der monumentalen Darstellung historischer Persönlichkeiten hat erst nach dem erheblich fördernden Vorgange Rietschels die zweite Bildhauergeneration nach Rauch erreicht.

In dem Hauptwerke seines Lebens oder doch seinem umfangreichsten, dem Denkmal Friedrichs des Grossen für Berlin, dessen Entwurf und Ausführung ihn seit 1825 beschäftigten und das erst nach vielfachen Veränderungen des ersten Entwurfes und nach mehrfachen, auf römische Vorbilder und sogar auf römische Trachten zurückgehenden Schwankungen des königlichen Bestellers 1839 in Angriff genommen, 1851 ent-

hüllt wurde, hat Rauch dem grossen Könige die geschichtliche Kopfbedeckung, den Dreispitz, gegeben, jedoch nur auf allerhöchsten Befehl und gegen seine künstlerische Ueberzeugung; aber in den vier Reiterstatuen an den Ecken des mittleren Theils des Fussgestells wie in den zahlreichen, die vier Seiten desselben umgebenden Figuren hat er seinen Grundsatz, dass das Haupt als der Träger der Gedanken unbedeckt bleiben müsse, allgemein durchgeführt. Dieses absichtliche Abweichen von der geschichtlichen Wahrheit erscheint uns heute tadelnswerther als den Zeitgenossen, welche sich zu der Mitarbeit an diesem Nationaldenkmal berufen fühlten und schliesslich ihre Kritik hauptsächlich gegen den allerdings mangelhaften architektonischen Aufbau des vielgegliederten Postaments richteten. Karl Eggers hat sowohl in der grossen Rauch-Biographie wie in Dohmes »Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts« alles zusammengestellt, was für und wider die architektonische Gestaltung des Friedrichsdenkmals und seine plastischen Einzelnheiten gesagt worden ist, und er hat aus diesem Zusammenfluss der Meinungen mit Recht das Ergebniss gezogen, dass Rauchs Friedrichsdenkmal mit seinem Beiwerk von allegorischen und geschichtlichen Gebilden, von Freifiguren und Reliefs zahllose Nachahmungen in allen nur denkbaren Abwandlungen des von Rauch sogleich in reichster Fülle behandelten Themas gefunden hat, dass es aber keinem dieser Nachahmer gelungen ist, die Mängel des von Rauch geschaffenen Denkmälertypus zu verbessern. Diese Mängel sind in unserer Zeit hauptsächlich darauf zurückgeführt worden, dass man früher bei der Anlage von öffentlichen Denkmälern die Architekten nicht so zu Rathe zog, wie es die Mitwirkung der Architektur an monumentalen Aufbauten nothwendig zu machen schien. Diese Frage ist auch heute, wo es eine alltägliche Erscheinung ist, dass in allgemeinen Wettbewerbungen um öffentliche Denkmäler gemeinschaftliche Arbeiten von Architekten und Bildhauern den ersten Preis und die Ausführung erringen, noch nicht endgültig gelöst, obwohl sich Frankreich auf eine Reihe wohlgelungener Lösungen berufen darf. In Deutschland geht die Ausbildung der Architekten und der Bildhauer, obwohl sie sich später bei Industriebauten einträchtiglich zusammenfinden, immer noch so verschiedene Wege, dass auf einen harmonischen Ausgleich dieser beiden Kräfte für die nächste Zeit nicht zu rechnen ist. Wenn Schinkel ein öffentliches Denkmal erfand und dann die Bildhauer zu Rathe zog, musste selbst Rauch dem Architekten seine Grundsätze opfern, und Schinkel hatte, wie der unter seiner Leitung ausgeführte plastische Schmuck des zur Erinnerung an die Befreiungskriege errichteten Denkmals auf dem Kreuzberge und seine

Entwürfe für das Friedrichsdenkmal beweisen, noch kein Verständniss für die Nothwendigkeit, die geschichtliche Tracht zur Anwendung zu bringen und Allegorie und Symbolik auf das geringste Maass zu beschränken.

Das Friedrichsdenkmal ist während der vier Jahrzehnte, welche seit seiner Einweihung verflossen sind, so eng mit den unvergesslichen Vorgängen verwachsen, die sich seitdem vor ihm abgespielt haben, dass es wie kein zweites Kunstwerk an öffentlichem Orte erziehend, bildend und befruchtend auf die Phantasie des Volkes eingewirkt hat, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Reiterfigur des »alten Fritzen« gerade deshalb so volksthümlich geworden ist wie keine zweite plastische Schöpfung Rauchs, weil der Grundsatz geschichtlicher Wahrheit an diesem Standbilde gegen den Willen seines Schöpfers bis auf den äussersten Punkt durchgeführt worden ist. Sonst hat sich Rauch nur noch zweimal dazu verstanden, bei Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten die Kopfbedeckung zuzulassen, einmal bei dem Denkmal für den Waisenvater Francke (1825—28) auf dem Hofe des Waisenhauses in Halle, welcher im Predigertalar mit dem Käppchen auf dem Haupte dargestellt ist, wie er die Linke auf das Haupt eines neben ihm stehenden, die Hände zum Gebete zusammenlegenden Knaben breitet, während die Rechte gen Himmel zu dem Spender der göttlichen Gnade weist, zu welchem auch der zu seiner Rechten stehende Knabe emporblickt, zum zweiten Male in dem Doppelstandbild der Polenfürsten Mieczyslaw und Boleslaw im Dom zu Posen (1816—41), deren Ornat, Ausrüstung und Bewaffnung sich streng an die damaligen geschichtlichen Kenntnisse halten, nur dass, wie bei allen Schöpfungen Rauchs, das Festhalten an der archäologischen Treue nichts Kleinliches hat, sondern dass sich alles Nebensächliche der zum Idealen und Erhabenen gesteigerten Auffassung der Individuen unterordnet. Von dem gleichen Geiste erfüllt ist das in den Jahren 1825—35 geschaffene Denkmal des Königs Max Joseph in München, welches den Fürsten auf einem Thronsessel im Krönungsmantel mit Uniform, aber unbedeckten Hauptes sitzend darstellt, und die Statue Dürers für Nürnberg (1827—40), in welcher das ideale Moment der den Künstler über alle irdischen Kleinigkeiten und Mühsale erhebenden Begeisterung mit vollendeter Wahrheit zum Ausdruck gebracht worden ist. Dass Rauch trotz des an allen diesen Statuen gezeigten Strebens nach geschichtlicher Wahrheit in allen Aeusserlichkeiten gleichwohl noch nicht zu einer vollkommenen Freiheit der geschichtlichen Auffassung hindurchgedrungen war, beweist er in seinem Verhalten hinsichtlich der Darstellung von Dichtern seiner Zeit. An der Tracht selbst, in welcher

sich die Heroen des goldenen Zeitalters unserer Literatur bewegt haben, nahm er keinen Anstoss, wie das Standbild Kants für Königsberg (1853 bis 1857) beweist, bei welchem er allerdings, wie aus Briefen und mündlichen Aeusserungen hervorgeht, mit dem Kostüm seine liebe Noth hatte. »In gleicher Kostümherrlichkeit wie Sie, lieber Freund, (bei der Schiller-Goethegruppe für Weimar) bin ich mit dem Modell Emanuel Kants (an) Rockschössen und etwas Beinkleid beschäftigt,« schrieb er an Rietschel, und zu einem anderen Freunde sagte er: »Sie glauben gar nicht, welche Noth solche Natürlichkeitsansprüche der Skulptur und dem Auge machen.«*) Bei den Gelehrten schien ihm die Tracht der Rokoko- und Zopfzeit indessen noch erlaubt; aber bei Dichtern liess er sie unter keinen Umständen gelten. »Die Poesie galt ihm in dem Maasse für die absolut ideale Kunst, dass die monumentale Darstellung ihres Priesters, des Dichters, in keinem Punkte an das Reale erinnern durfte. Es war ihm deshalb unmöglich, Goethe für das Standbild in Frankfurt anders als in idealer Tracht zu komponiren, und noch dreissig Jahre später scheiterte der ihm zugedachte Auftrag auf das Doppelstandbild von Schiller und Goethe an seiner Weigerung, ihnen das Zeitkostüm anzuziehen.«**) Da er sich auf diesem einseitigen Standpunkt in vollem Widerspruch mit der überwiegenden Mehrzahl seiner Zeitgenossen befand, gelangte er niemals dazu, ein öffentliches Dichterdenkmal auszuführen. Das ist um so bedauerlicher, als er in einer 1820 nach dem Leben modellirten Büste Goethes und in einer 1828 ebenfalls nach dem Leben modellirten Statuette Goethes im Hausrock zwei Schöpfungen von höchster Portraitwahrheit hinterlassen hat, welche für alle späteren Goethe-Bildner Urkunden von unschätzbarem Werthe gewesen sind. Der im Rauch-Museum zu Berlin aufbewahrte Entwurf zu dem Doppeldenkmal für Weimar***) ist freilich, abgesehen von der antiken Gewandung, nicht dazu angethan, dass man seine nicht erfolgte Ausführung beklagen könnte. Die Vereinigung der beiden Dichter verlangte in den Motiven der Stellungen und Bewegungen, in dem Gegenspiel der Köpfe und der Gewandung, der Arme, Hände und Beine ein grösseres Maass von dramatischem Leben, als Rauch darzustellen vermochte. Darin lag eine Grenze seiner Kunst, die auch von seinem Biographen Eggers anerkannt worden ist, welcher bei Besprechung der geflügelten Schlachtengenien für die

*) Eggers, Rauch IV. S. 244.

**) Eggers in Dohmes „Kunst und Künstler" a. a. O. S. 52.

***) Eine Abbildung in Lichtdruck findet sich in Karl Eggers' Schrift „Rauch und Goethe", wo auch die Briefe mitgetheilt sind, in welchen Rauch das Festhalten an seiner Meinung vertheidigt und begründet.

Nischen am Kreuzbergdenkmal in Berlin darauf hinweist, dass Rauchs »bildnerische Natur nicht angelegt war auf die Darstellung lebhafter physischer und psychischer Erregtheit.«

Aus der grossen Zahl der noch nicht erwähnten öffentlichen Denkmäler und Statuen, welche aus Rauchs Werkstatt hervorgegangen sind, heben wir die zweite Grabfigur der Königin Luise hervor, die er 1818—27 ausführte und die im Antikentempel des Parks beim Neuen Palais bei Potsdam ihre Aufstellung gefunden hat, eine ähnlich komponirte Grabstatue der als Kind verstorbenen Prinzessin Elisabeth von Darmstadt, die auf Sarkophagen ruhenden Grabstatuen des Königs Ernst August (1852—55) und der Königin Friederike von Hannover (1841—47) im Mausoleum zu Herrenhausen, die nach dem Muster der Sarkophage der Königin Luise und des Königs Friedrich Wilhelm III. (1841—46) komponirt sind, die Statue Friedrich Wilhelms I. für Gumbinnen (1824—35), die Statue des Grossherzogs Paul Friedrich in Schwerin (1842—49), die Statue des Landwirths Albrecht Thaer für Berlin (1847—57) und die Erzstatuen von Gneisenau und York für Berlin (1842—54), mit welchen er den Cyklus von Denkmälern aus den Befreiungskriegen abschloss.

Diese lange Reihe von Portraitstatuen, zu denen sich noch Hunderte von Portraitbüsten und -reliefs gesellten, liess in Rauch oft genug den Wunsch entstehen, sich auf dem Gebiete der Idealplastik in voller Freiheit bewegen zu dürfen, um darin für seine schöpferische Kraft ein Gegengewicht gegen den ihm bei monumentalen und Portraitaufträgen anferlegten Zwang zu finden. Gleichwohl hatte der vielbeschäftigte Mann, dessen Ansehen bald so hoch gestiegen war, dass ohne seine Mitwirkung oder seinen Beirath kein grösseres plastisches Unternehmen mehr in Deutschland begonnen wurde, nur selten Gelegenheit, den innersten Drang seiner Seele in einem Idealgebilde zu befriedigen. Wenn wir von Skizzen und Entwürfen absehen, kommen für seine frühere Zeit nur die in Rom (1818) angefertigte Gewandstatue eines Aeskulap, eine Studie nach der Antike, und die Statue einer halbbekleideten Danaide (1820—24), ebenfalls nach antiken Motiven komponirt, in Betracht, für die spätere Zeit eine in mehreren Varianten wiederholte, nackte Danaide (1844—52) und die lange Reihe seiner Siegesgöttinnen. In ihnen hat die Begabung Rauchs für Idealgestalten ihren Höhepunkt erreicht, während er in seinen übrigen Schöpfungen dieser Gattung zwar durch schärfere Individualisirung und durch grössere Selbstständigkeit der Naturstudien ähnliche Arbeiten Thorwaldsens und seiner Schule übertroffen, aber doch nicht gerade Bahnbrechendes geschaffen hat. Letzteres hat er dagegen mit seinen Siegesgöttinnen vollbracht, obwohl er auch bei ihnen von antiken

Vorbildern ausging. Er schlug hier denselben Weg ein, wie bei seinen Monumentalwerken, indem er nämlich die Formenbildung der Antike durch einen nationalen Inhalt und durch eine individuelle Charakteristik vertiefte. Dass letzteres Streben bisweilen zu einer »zierlichen Eleganz« führte, welche man damals für unvereinbar mit antiker Art, für eine unzulässige moderne Willkür hielt, erklärt sich aus der Absicht Rauchs, in dem Viktorientypus ein Wesen zu schaffen, welches die Vermittlerin zwischen der segenspendenden göttlichen Hoheit und der menschlichen Bedürftigkeit nach anspornender Verheissung und nach Trost in Trübsal bilden sollte. Die unnahbare Erhabenheit der bewehrten Pallas Athene sollte gewissermaassen vermenschlicht werden, und danach war eine auf moderne Modelle gegründete Individualisirung innerhalb des von der Antike abgeleiteten Typus geboten. Die Entdeckungen der neueren Zeit haben uns überdies gelehrt, dass dasjenige, was man an Rauchs Viktorien als »zierliche Eleganz«, als modern tadelte, der Antike durchaus nicht fremd war. Selbst die Siegesgöttinnen an den Balustradenreliefs des Tempels der Nike Apteros auf der Akropolis von Athen tragen bereits den Charakter der formalen Gefälligkeit, welchen Rauch seinen Viktorien zu geben liebte. Er hat ihrer etwa dreissig geschaffen: in stehenden und sitzenden Figuren, geflügelt und ungeflügelt, in ernster Hoheit, dem Sieger den Kranz oder die Palme darbietend, trauernd und frohbewegt, in Reliefs und Büsten. Ausser den sechs Siegesgöttinnen für die Walhalla sind die beiden schreitenden Viktorien, die des Sieges und die des Friedens (auf hohen Granitsäulen im Parke zu Charlottenburg aufgestellt, letztere für die Säule auf dem Belle-Allianceplatz zu Berlin wiederholt), die drei Viktorien im Treppenhaus des Palais Kaiser Wilhelms I. (die eine nach der Charlottenburger Friedensgöttin, die beiden andern nach Walhallamotiven) und die sich krönende Viktoria (ebenfalls nach einem Walhallamotiv) auf dem Schlachtfelde von Leuthen hervorzuheben. Bei diesen Wiederholungen war Rauch unablässig bemüht, zu ändern, zu bessern, den Gesichtsausdruck immer mannigfaltiger zu gestalten und zu vertiefen, und die dadurch erzeugte Vielseitigkeit der Darstellung hat den Viktoriatypus auf Grund klassisch-antiker Formenbildung so völlig erschöpft, dass es bisher keinem seiner Nachfolger gelungen ist, den Rauchschen Typus zu verdrängen oder durch einen nach allen Richtungen befriedigenderen zu ersetzen. Nur in der Bildung von trauernden Viktorien haben einige Bildhauer der neueren naturalistischen Richtung eine grössere Tiefe, eine stärkere Innigkeit der Empfindung erreicht, und etwas vom Rauchschen Typus abweichendes haben nur diejenigen geschaffen, welche sich die nordischen Schlachtenjungfrauen, die Walküren zum Vorbild

nahmen, womit sie aber stofflich auf ein anderes Gebiet und in geistiger und formaler Hinsicht in die romantische Strömung der Plastik geriethen.

Ebenso wie die Fähigkeit dramatischer Darstellung und leidenschaftlicher Erregung ausserhalb von Rauchs künstlerischem Vermögen lag, entzog sich ihm auch der Ausdruck jener feinen seelischen Erregungen, welche die Inbrunst religiöser Andacht in dem dargestellten Wesen erzeugt und auch in dem Beschauer hervorrufen soll. Die religiöse Plastik ist denn auch dasjenige Gebiet seiner Kunst, auf welchem Rauch sich am seltensten und dann auch nur auf fremde Anregung bewegt hat. So wissen wir jetzt*), dass sein Hauptwerk dieser Gattung, die in der Vorhalle der Friedenskirche in Potsdam aufgestellte Marmorgruppe »Moses von Aaron und Hur während der Schlacht mit den Amalekitern unterstützt«, welche nach der einen Auslegung die Wirkung der Kraft des Gebets, nach der andern das von Priester und Soldat (Kirche und Heer) unterstützte Königthum symbolisiren soll, auf einen Gedanken und Entwurf König Friedrich Wilhelms IV. zurückgeht und auf dessen wiederholtes Drängen ausgeführt worden ist. So erklärt sich auch daraus, dass die innere Neigung des Künstlers nicht bei diesem Werke war, der theatralische Aufbau der Gruppe und die Kälte und Unklarheit der Empfindung, welche aus den drei Köpfen spricht.

Wie für die monumentale Darstellung geschichtlicher Personen hat Rauch auch für den Reliefstil in der monumentalen Plastik Gesetze aufgestellt, welche, aus den besten klassischen Mustern abgeleitet, noch heute in voller Geltung sind. Sowohl in seinen Reliefs mit mythologischen und allegorischen Figuren wie in denen mit realistischen Darstellungen aus dem modernen Kriegs- und Volksleben hielt er streng an dem Grundsatze fest, »dass das Relief Flächendekoration ist«. Innerhalb dieses Grundsatzes gestattete er sich aber, je nach dem Inhalt der Reliefdarstellung, eine völlige, immer aber auf klassische Vorbilder gegründete Freiheit. Aus seinen vornehmsten Reliefschöpfungen, denen am Bülow-, Scharnhorst- und Blücherdenkmal in Berlin und am Max-Josephs-Denkmal in München, hat Eggers die Gesetze des Rauchschen Reliefstils folgendermaassen formulirt: »Ideales Kostüm aus klassischer Zeit bedingt Darstellung auf *einem* Plan, ohne alle Anwendung perspektivischer Gesetze; römisches Kostüm verlangt Darstellung auf mindestens zwei Plänen, wie die Reliefs aus bester römischer Zeit; Allegorien gewähren die vollste Freiheit der Raumbehandlung in Vertiefung und Auf-

*) S. Eggers, Rauch IV, S. 266 ff.

bau der Figuren übereinander; modernes Kostüm erfordert schrankenlose malerische Behandlung mit Beachtung und Benutzung der Luft- und Linienperspektive.«*) Diese Gesetze gewähren einen so weiten Spielraum, dass sich selbst die naturalistische Plastik der Gegenwart ihnen unterordnen kann, ohne sich in der Freiheit ihrer Bewegung beengt zu fühlen.

Als Rauch nach einem Leben voll rastloser Arbeit, zu welcher sich noch zahlreiche Berufs- und Studienreisen gesellten, am 3. Dezember 1857 in Dresden starb, wo er sich einer Operation wegen aufhielt, hinterliess er eine Schule, welche sich bereits unter seinen Augen zu kräftiger Blüthe entwickelt und ihre Schösslinge auch ausserhalb Berlins ausgedehnt hatte. In der Charakteristik des Künstlers haben wir gezeigt, wo sein umfassender Geist Lücken gelassen hatte, und es war seinen Schülern beschieden, nicht nur diese Lücken auszufüllen, sondern auch die grossen Errungenschaften Rauchs lange Zeit zu bewahren und als unvergängliches Erbtheil auf die späteren Generationen zu übertragen.

Den begabtesten und einflussreichsten Schüler Rauchs, Ernst *Rietschel*, werden wir im nächsten Abschnitt an der Spitze der zum Theil von ihm begründeten Dresdener Schule näher charakterisiren. Die Berliner Schule fand nach Rauchs Tode in Friedrich *Drake* (1805—1882), Gustav *Blaeser* (1813—1874) und Albert *Wolff* (geb. 1814) ihre sichersten Stützen. Ersterer, aus Pyrmont gebürtig, also ein engerer Landesgenosse Rauchs, war mit seinem fünfzehnten Jahre in die Werkstatt eines Mechanikers in Kassel getreten, wo seine künstlerische Begabung in kleinen Schnitzwerken aus Holz und Elfenbein, namentlich in Portraitbüsten zum Durchbruch kam. Auf den Rath des Bildhauers Ruhl begab er sich 1826 nach Berlin, wo er Aufnahme im Atelier seines Landsmannes fand und ihm sieben Jahre an der Ausführung von Modellen, besonders denjenigen zum Max-Joseph-Denkmal half, bis er sich endlich 1833 mit einem Werke eigener Erfindung, einer Siegesgöttin, die einem sterbenden Krieger die Palme bietet, hervorwagte. Es folgte ein Relief, dessen Motiv Goethes fünfter römischer Elegie entnommen war**) und in welchem sich zuerst diejenige Seite seines Talents offenbarte, durch welche er Rauch ergänzend zur Seite trat, die Begabung für das Lyrisch-Idyllische. Sie zeigte sich auch in der Marmorstatuette einer Winzerin,

*) In Dohmes „Kunst und Künstler" a. a. O. S. 62 f.

**) „Oftmals hab ich bereits in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maass leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt — —". — Ein Stich nach diesem anmuthigen Relief findet sich in der Zeitschrift f. bild. Kunst XII. S. 159.

welche mit der Linken den mit Trauben gefüllten Korb auf dem Kopfe hält, während sie mit der andern Hand den Schuh des aufgestemmten rechten Fusses fasst (in der Berliner Nationalgalerie). Eine etwas veränderte Wiederholung dieser Figur hat Drake nachmals für den Berliner Thiergarten geschaffen. In das Jahr 1835 fiel die erste seiner monumentalen Arbeiten, in welchen er die Richtung des Meisters ganz in dessen Geiste fortsetzte, die Bronzestatue Justus Mösers für Osnabrück, nach Rauchs Urtheil »ein neues Charakterbild unserer Tage«, welches »zum Fortschritt unserer modernen Plastik gerechnet werden kann.« Nach der Vollendung dieser Statue begab sich Drake nach Rom, wo er zu Thorwaldsen in nähere Beziehungen trat, welcher seine Neigung zu idyllischen Stoffen und zu anmuthiger Formengebung noch bestärkte. Nur in der Charakteristik von Portraitstatuen und in monumentalen Arbeiten blieb er einer gewissen Strenge der Formenbildung treu, die er aber vortrefflich mit würdevoller, imponirender Haltung und mit einem echt plastischen Faltenwurf in Einklang zu bringen wusste. Nach seiner Rückkehr aus Italien schuf er zunächst acht sitzende, die alten preussischen Provinzen personifizirende Kolossalstatuen in Stuck für den weissen Saal des königlichen Schlosses (1843), und im folgenden Jahre begann er die ihm übertragene Gruppe für die Schlossbrücke »Viktoria dem Sieger den Kranz reichend«, welcher Rauch das Lob des »originellsten, vortrefflich durchgeführten Werkes« spendete, das aber an einheitlicher Wirkung hinter der Blaeserschen Gruppe zurückbleibt. Im Jahre 1845 entstand die Marmorstatue Friedrich Wilhelms III. für Stettin, und dann nahm er das Denkmal desselben Königs für den Berliner Thiergarten in Angriff, welches 1849 aufgestellt wurde. In der Charakteristik der Statue ist die Schlichtheit, die bürgerliche Anspruchslosigkeit und die fromme Demuth des Königs auf das glücklichste getroffen. Aber von einer glänzenderen Seite konnte sich die schöpferische Phantasie des Künstlers in dem köstlichen, den cylindrischen Sockel umschlingenden Hochrelief-Friese zeigen, welcher nicht nur den Höhepunkt im Schaffen Drakes bezeichnet, sondern auch als eine der vollkommensten bildnerischen Schöpfungen unseres Jahrhunderts gelten darf. In rhythmisch bewegten, malerisch komponirten und in harmonischem Flusse miteinander verbundenen Gruppen von höchstem Adel der Form, voll tiefer Empfindung und voll rührender Innigkeit schilderte der Künstler das Leben der Menschen im Genuss der freien Natur, um dadurch den Dank von Jung uud Alt, von Greis, Mann, Frau, Jungfrau und Kind dem königlichen Schöpfer des herrlichen Parkes auszudrücken. Hier ist wirklich das Ideal erreicht, welches Rauch als das Ziel seiner Kunstrichtung bezeichnete: »Die Natur durch die

Brille der Antike angesehen.« Von den übrigen Werken Drakes auf dem Gebiete der idyllischen und Genreplastik sind noch die Gruppen von singenden und musizirenden Kindern für das Portal der Schlosskirche zu Wittenberg und die Statuette eines nackten Mädchens hervorzuheben, welches in anmuthiger Bewegung einen auf seinem rechten Beine sitzenden Schmetterling zu haschen sucht.

In den fünfziger und sechsziger Jahren entstanden die reifsten Monumental- und Porträtstatuen Drakes, so die Erzstatue Johann Friedrichs des Grossmüthigen für Jena, welches in der Kolossalbüste des Naturforschers Oken noch ein zweites Werk des Künstlers besitzt, die Statue Melanchthons für Bretten in Baden, die Statue Rauchs für die Vorhalle des alten Museums in Berlin, das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Kolberg und das Schinkeldenkmal für Berlin, welches durch seine echt plastische Anlage, durch die Geschlossenheit der Silhouette und den begeisterungsvollen Ausdruck des Kopfes eine erste Stellung unter den Schöpfungen des Künstlers gewonnen hat. Das Höchste aber in der Wucht und Kraft des monumentalen Ausdrucks hat Drake in der kolossalen Reiterstatue König Wilhelms I. für die Rheinbrücke in Köln geleistet. Als das Werk 1867 auf der Pariser Weltausstellung erschien, zwang es sich durch seine überwältigende Wirkung so sehr in die Achtung der Franzosen hinein, dass ihm selbst ein so wüthender Deutschenhasser, wie der Kunstkritiker Charles Blanc, ein gewisses Maass von Anerkennung nicht versagen konnte, zumal da es die Jury mit der höchsten Auszeichnung, der Ehrenmedaille, gekrönt hatte. Drakes Thätigkeit auf dem Gebiete der Monumentalbildnerei schloss nicht sehr glücklich mit der kolossalen Bronzestatue der siegreichen Borussia für die Plattform auf der Siegessäule in Berlin, aber weniger durch seine Schuld, als durch die des Architekten, da Drake seine jetzt plump und massig erscheinende Figur für eine viel höhere und schlankere Säule angelegt hatte, als sie Strack später zur Ausführung brachte.

Gustav Blaeser, ein geborener Düsseldorfer, hatte seine plastische Vorstudien zuerst bei einem Holzbildhauer und dann bei dem Bildhauer Scholl in Mainz gemacht, bevor er sich, einundzwanzig Jahre alt geworden, nach Berlin zu Rauch wagte. Auf Grund dieser Vorbildung fand er freundliche Aufnahme bei dem Meister, der zu sagen pflegte: »Ich nehme keine Studenten, sondern ich will Leute, die sich ihre Suppe schon verdienen können.« Von 1834—41 arbeitete Blaeser in der Werkstatt Rauchs und nahm an allen grösseren Schöpfungen seines Meisters Theil, welche diesem Zeitraum angehören, an dem Dürerdenkmal, an den Viktorien für die Walhalla und an dem Monument Friedrichs des Grossen. Durch die

Arbeit an diesem letzteren Werke erwarb er sich die eingehende Kenntniss des Pferdes, welche ihm später bei der Ausführung von zwei grossen Reiterstatuen von wesentlichem Nutzen wurde. Daneben führte er selbstständig Portraitstatuetten und Büsten aus, unter welchen die Reiterstatuette der Kaiserin von Russland besonderen Beifall fand, und betheiligte sich an mehreren Konkurrenzen. Aus einer ging er als Sieger hervor. Es handelte sich um acht Marmorgruppen für die Berliner Schlossbrücke, von denen man vier an Drake, Wichmann, Wredow und Emil Wolff in Auftrag gegeben hatte, während die anderen vier zum Gegenstande des Wettbewerbes unter den jüngeren Schülern Rauchs gemacht worden waren. Blaeser, der 1845 nach Italien gegangen war und sich dort ein Jahr aufgehalten, hatte in dieser Zeit die freudige Nachricht empfangen, dass ihm eine der Gruppen, »Minerva, den zum Jüngling erstarkten Mann zum Kampfe führend«, übertragen worden sei. Seine lange zurückgehaltene Schaffenskraft gelangte hier zu einem Meisterwerk. Unter dem Schutze des von der Göttin vorgehaltenen Schildes stürmt der junge Krieger mit erhobenem Schwert gegen den Feind. Keiner anderen der sieben Gruppen ist durch das Thema ein so grosses Maass dramatischer Bewegung gestattet, und doch kann sich keine mit der Blaeserschen hinsichtlich der echt plastischen Geschlossenheit des Gruppenaufbaus und des edlen, rhythmischen Schwungs der Umrisslinien messen. Während Blaeser noch an dieser 1855 vollendeten Gruppe arbeitete, erhielt er den Auftrag, für Magdeburg die Bronzestatue des Bürgermeisters Franke auszuführen. Er musste sich damit begnügen, sich in realistischer Treue an die Person zu halten und eine würdige, monumental gedachte Portraitstatue zu liefern. In denselben engen Grenzen musste sich Blaeser auch bei dem Terracottarelief für den Thorthurm der Dirschauer Brücke nach der Stadtseite, den Empfang des Königs durch eine Deputation der Baubehörde darstellend, und bei der Statue des Herzogs Albrecht von Brandenburg für die Nogatbrücke in Marienburg bewegen. Dass er jedoch auch Personen, welche durch ihre äussere Erscheinung der plastischen Kunst Schwierigkeiten bereiten, für diese zu gewinnen wusste, beweisen seine Bemühungen um Statuen Friedrich Wilhelms IV. Als er die kolossale Reiterstatue des Königs für die Kölner Seite der Rheinbrücke (1861 bis 1863) modellirte, hielt er sich an das Vorbild Schlüters. Für die kolossalen Raumdimensionen waren kühne Bewegungen und massige Verhältnisse nöthig, und dadurch gelang es ihm, trotz des minder dankbaren Vorwurfs in dem mit der Verfassungsurkunde in der Hand dahinreitenden Friedensfürsten ein würdiges Seitenstück zu der Reiterstatue seines Bruders, des Siegesfürsten, zu schaffen. Ein anderes Mal bildete Blaeser

Friedrich Wilhelm IV. im königlichen Ornat mit dem Szepter in der erhobenen Rechten für den Hof der Burg Hohenzollern, ein drittes Mal — und diese Statue nimmt unter seinen Portraitschöpfungen eine erste Stelle ein — im Ueberrock, die Mütze in der einen Hand, die andere auf den Stock gestützt, als lustwandelte er unter seinen Gartenanlagen bei Sanssouci. Das blumenbekränzte Postament ist mit vier runden Reliefs geschmückt, welche die Personifikationen der Poesie, Plastik, Bau- und Gartenkunst enthalten (1873 vor dem Orangeriehause in Sanssouci aufgestellt). Das andere Reiterstandbild, dessen Ausführung Blaeser beschieden war, ist dasjenige Friedrich Wilhelms III. für Köln. Nach dem Ergebniss der Konkurrenz von 1862 sollte Blaeser nur die Statue, Schievelbein die Figuren und die Reliefs am Fussgestell ausführen. Nach dem Tode Schievelbeins wurde Blaeser das Ganze übertragen; aber er kam nur zur Ausführung des Modells der Reiterstatue und zu einigen Hilfsmodellen und Skizzen für die sechszehn Figuren und die Reliefs des Sockels, welche nach seinem Tode von Calandrelli und Schweinitz ausgeführt wurden. Der zweispitzige Generalshut mit dem Federbusch galt zur Zeit, als Blaeser seinen Entwurf gemacht, noch für unmöglich in der Plastik. Deshalb ist der König baarhaupt dargestellt, obwohl er im Herrscherornat zu Pferde sitzt. Die spätere Zeit hat sich über diese Fragen der plastischen Etikette hinweggesetzt. — Auch sonst hat Blaeser als Portraitbildner eine emsige Thätigkeit entfaltet. Er hat Büsten von Kaiser Wilhelm und dem Präsidenten Lincoln (letztere für Washington), von Alexander v. Humboldt und Hegel (letztere in Bronzeguss als Denkmal in Berlin aufgestellt), von den vier grossen italienischen Dichtern (in Charlottenhof bei Potsdam) und höchst lebensvolle Statuetten (Kronprinzessin, spätere Kaiserin Friedrich und Maler K. Fr. Lessing) ausgeführt. Aber bedeutsamer für die Entwicklungsgeschichte der Plastik als diese Schöpfungen und einige dekorative Arbeiten sind seine idealen und Genrefiguren, vornehmlich seine klassische Statue der »Gastfreundschaft«, eine jugendliche Frau am Altare des Hauses, welche mit der Rechten die Schale zum Willkommentrunk erhebt (Marmorausführung in der Berliner Nationalgalerie), und die humoristischen Figuren das »Weihnachtskind« und der »Neujahrsgenius«.

Albert *Wolff* (geb. 1814 in Neu-Strelitz) kam 1831 nach nur geringer Vorbildung, aber mit dem festen Wunsche, Bildhauer zu werden, auf Empfehlung des Grossherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz in das Atelier Rauchs, welcher selbst einer so gewichtigen Empfehlung insoweit Widerstand entgegensetzte, als er den Eintritt in sein Atelier von der Bedingung technischer Vorbildung abhängig machte. Nur der Umstand, dass

Rauch zu jener Zeit eine Reihe von Monaten von Berlin abwesend war, fügte es, dass der junge Wolff sich die geforderte Vorbildung in der Werkstatt des Meisters bei dessen Schülern aneignen konnte. Als Rauch zurückkehrte, fand er den jungen Mann soweit vorgeschritten, dass er ihn in seinem Atelier behielt, und schliesslich wurde Wolff einer seiner Lieblingsschüler, der nach einem zweijährigen Aufenthalte in Italien (1844 bis 1846) zu allen bedeutenden Arbeiten herangezogen wurde. Seine eigene künstlerische Produktion erprobte sich zuerst in Büsten und Idealfiguren, unter denen eine Statue der Gräfin Raczynska als Hygiea für einen Brunnen in Posen bemerkenswerth ist. Sie veranlasste seinen Beschützer, ihm die Mittel zu der italienischen Reise zu gewähren, welche er nach den Weisungen Rauchs unternahm. In des Meisters Richtung bewegte sich auch seine bildnerische Thätigkeit, deren kennzeichnendes Merkmal eine eingehende Beschäftigung mit Pferden und anderen vierfüssigen Thieren ist. In einer wildbewegten Gruppe, einem berittenen Jäger in heroischer Nacktheit, der einem im Kampfe unterlegenen Löwen mit der erhobenen Lanze den Todesstoss zu geben sich anschickt (1849), gipfelt auch seine Kunst. Sie bildet, in Bronzeguss ausgeführt und auf der einen der beiden Treppenwangen vor dem Alten Museum aufgestellt, ein Seitenstück zu der mit einem Tiger kämpfenden Amazone von Kiss, die schon 1843 an ihren Bestimmungsort gelangt war. Rauch hatte anfangs selbst einen Löwenkämpfer bilden wollen, aber nach verschiedenen Skizzen diese Absicht aufgegeben und die Ausführung des Werkes seinem Schüler Wolff abgetreten, der dem Meister zwar in der Fähigkeit, lebhaft bewegte Gruppen zu komponiren, überlegen war, aber doch das feurige Ungestüm der Kissschen Schöpfung nicht zu überbieten vermochte. Die Hauptwerke Wolffs gehören dem Gebiete der monumentalen Plastik, der Portraitstatue wie der Idealfigur an. Jenem »Löwenkämpfer« zunächst steht die 1853 vollendete Marmorgruppe auf der Schlossbrücke zu Berlin, »Pallas führt den Jüngling in den Kampf.« Unter seinen an öffentlichen Orten aufgestellten Denkmälern sind die Reiterstatue des Königs Ernst August in Hannover (1861), die in Terracotta ausgeführte Statue Friedrich Wilhelms IV. für das Königsthor in Königsberg, die bronzene Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. im Lustgarten zu Berlin (1871 enthüllt), deren hohes Piedestal an der vorderen Schmalseite die Muse der Geschichte, an der hinteren die Religion mit der Friedenspalme, an der rechten Längsseite die von Rhein und Memel umgebene Borussia, an der linken Wissenschaft, Kunst und Industrie zu einer Gruppe vereinigt, sämmtlich Vollfiguren, zeigt, die Statuen der Grossherzöge Georg von Mecklenburg-Strelitz und Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin

in Neustrelitz und Ludwigslust, und die Bronzestatue Friedrichs des Grossen für die Hauptkadettenanstalt in Lichterfelde (1877) hervorzuheben. Es verdient bemerkt zu werden, dass Wolff im Gegensatz zu Rauch die beiden Reiter mit ihrer keineswegs plastischen, zur Uniform gehörigen Kopfbedeckung, mit der hohen Bärenfellmütze des Husaren, beziehungsweise mit dem zweispitzigen Generalshut mit Federbusch, darstellte. Ausserdem schuf er für die Schlosskirche in Neustrelitz kolossale Terracottastatuen der vier Evangelisten, die Personifikationen der vier Facultäten für die Universität in Königsberg, die allegorischen Reliefs am Nationaldenkmal im Invalidenpark zu Berlin, das Relief mit dem Einzuge der Truppen im Jahre 1871 an der Vorderseite des Sockels der Siegessäule in Berlin (1872) und eine Marmorgruppe »Dionysos mit Panther« (in der Nationalgalerie).

Der schon erwähnte August *Kiss* (1802—1865) war derjenige unter den Schülern Rauchs, welcher sich am meisten mit der Thierbildnerei beschäftigte. Er war bereits als Eisengiesser und als Form- und Stempelschneider für eine Gewehrfabrik thätig gewesen, ehe es ihm gelang, nach Berlin zu kommen, wo er seit 1822 die Akademie, seit 1825 das Atelier Rauchs und später dasjenige Tiecks besuchte. Er arbeitete bis 1839 in der Werkstatt Rauchs bis zur Vollendung jener mit dem Tiger kämpfenden Amazone, einer Gruppe von höchster Lebendigkeit der Darstellung, welche seinen Namen weit über die Grenzen Berlins bis ins Ausland trug. Seit 1830 war er Lehrer im Ciseliren und in der Anfertigung von Modellen für Metallguss am Gewerbeinstitut, und so ist denn auch die Mehrzahl seiner Monumentalwerke in Bronzeguss ausgeführt worden. Er hat sich noch mehrfach mit der Darstellung lebhaft bewegter Gruppen beschäftigt, so mit einem hl. Georg, der den Drachen tödtet (1854, Bronzeguss im Hofe des kgl. Schlosses zu Berlin) und mit der Statuette einer stürzenden Amazone, aber jenen ersten genialen Wurf hat er nicht wieder erreicht. Seine öffentlichen Denkmäler und Statuen — die Reiterstatue Friedrichs des Grossen in Breslau, die Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. in Königsberg, die desselben Königs zu Fuss in Potsdam, das Denkmal des Fürsten Leopold von Anhalt in Dessau, die Statue Beuths vor der Bauakademie in Berlin, die Statuen von Schwerin und Winterfeld auf dem Wilhelmsplatze daselbst, die Figuren des Garde du Corps und des Kürassiers mit je einem Pferd am Zügel in Charlottenburg — sind sorgsam durchgeführte Arbeiten, welche sich streng an die Stilgesetze der Rauchschen Schule halten. Daneben hat sich Kiss auch in der religiösen Plastik (Relief der Bergpredigt an der Nikolaikirche zu Potsdam und Gruppe von Glaube, Liebe und Hoffnung in der Nationalgalerie) versucht.

Der eigentliche Thierbildner innerhalb dieser älteren Generation der Berliner Bildhauer ist Wilhelm *Wolff* (1816—1887), welcher gleich Kiss anfangs Eisengiesser war und sich auch in seiner späteren Thätigkeit um die Förderung des Bronzegusses verdient gemacht hat. Als Lehrling der königlichen Eisengiesserei in Berlin besuchte er nebenbei das Gewerbeinstitut und bildete sich bei Ludwig Wichmann im Modelliren aus. Später wurde er mit einem Staatsstipendium nach Paris geschickt, wo er zwei Jahre lang in der Giesserei von Soyer die dortige Gussmethode kennen lernte, und von da ging er noch auf anderthalb Jahre zu Stiglmaier nach München. Mit diesen Erfahrungen gründete er in Berlin eine Giesserei, deren Erzeugnisse, zumeist nach eigenen Modellen angefertigte Thierfiguren und -gruppen, so grossen Beifall fanden, dass der Künstler dadurch ermuthigt wurde, den technischen Betrieb seinem Bruder zu überlassen und sich ganz der freien schöpferischen Thätigkeit zu widmen. Im Gegensatz zu der mehr idealisirenden Auffassung, welche die Rauchsche Schule auch den Thieren, wilden und zahmen, zu Theil werden liess, legte Wilhelm Wolff das Hauptgewicht auf treue Nachahmung der Natur und fleissigste Durchbildung aller Einzelnheiten, mochte es sich um kleine Modelle für den Silberguss oder um grosse dekorative und monumentale Arbeiten für Zink- und Bronzeguss handeln. Die erste Gruppe, welche Wolff in weiteren Kreisen bekannt machte, war eine Buldoggmutter mit ihren Jungen (1847), die durch Zink- und Bronzeguss sehr häufig reproduzirt wurde. Nach diesem Erfolg dehnte der Künstler seine nachschaffende Thätigkeit auf alles Gethier aus, dessen Nachbildung seinen Auftraggebern als wünschenswerth erschien, und daneben schuf er noch eine Anzahl von dramatisch bewegten Gruppen, in welchen auch das Empfindungsleben der Thiere bisweilen zu ergreifendem Ausdruck gelangte. Für die Vorderseite der Postamente der Schlossbrückengruppe führte er die Reliefmedaillons mit Adlern aus, für den Park in Putbus kolossale Hirsche, für Sanssouci Gazellen, für den Hof des Jagdschlösschens Grunewald die Gruppe eines von den Hunden gefassten Ebers, und sein hervorragendstes Werk auf dem Gebiete der Thierplastik, die vom Speer eines Jägers getroffene, sterbende Löwin inmitten ihrer Jungen, über denen der Löwenvater mit stolz aufgerichtetem Haupte ein Rachegebrüll erhebt (1870 vollendet), hat einen bevorzugten Platz im Berliner Thiergarten gefunden. Von seinen übrigen Schöpfungen dieser Gattung sind noch eine Reihe Typen von Hunderassen, die Typen von Zuchtthieren für das preussische Ministerium der Landwirthschaft und die kolossale Gruppe zweier Bernhardiner Hunde, die einen im Schnee verschütteten Wanderer finden, hervorzuheben. Auch als Menschenbild-

ner hat sich Wolff in einer Erzbüste Herders für Mohrungen, einer Marmorbüste J. S. Bachs für die Singakademie in Berlin, der Erzstatue der Kurfürstin Luise Henriette in Oranienburg und dem Standbild Friedrichs des Grossen in Liegnitz bewährt.

Zu den bevorzugtesten Schülern Rauchs gehörte nächst Rietschel, Drake und Albert Wolff August *Wredow* (geb. 1804), welcher von 1823 bis 1826 in der Werkstatt des Meisters arbeitete und dann nach Rom ging, wo er durch eine Statue des Ganymed allgemeine Anerkennung fand, die später noch durch das Modell zu einer Statue des Paris (Marmorausführung im Orangeriegebäude zu Potsdam) gesteigert wurde. Rauch sagte von dieser Statue, dass Wredow in ihr das »durch Tassaert und Schadow begründete Prinzip der Naturwahrheit . . . nach primitiver griechischer Art« mit dem »idealen, dem eigentlichen Leben der Kunst« zu verbinden gewusst habe. Aber er fügte diesem Zeugniss schon damals (1837) hinzu, dass es Wredows Eigenthümlichkeit sei, »nur Weniges zu beginnen, aber das einmal Angefangene in möglichster Vollkommenheit zu beendigen, wodurch die Marmorausführung gerade das Feld ist, worin er sich mit Glück bewährt.« So liegen denn auch die Vorzüge der wenigen Arbeiten, die Wredow später vollendet hat, — der Schlossbrückengruppe »Nike, den gefallenen Helden zum Olymp emportragend«, einiger Apostelfiguren für die Katharinenkirche in Brandenburg und der Statue Schlüters für die Vorhalle des Berliner Museums — in der sorgfältigen Durchbildung der Einzelnheiten. — Sein Altersgenosse Carl Heinrich *Möller* (1804—1882), welcher von 1827—40 in Rauchs Atelier arbeitete, hat sich im Gedächniss der Nachwelt nur durch eine der Schlossbrückengruppen »Pallas, dem Kämpfer die Waffen reichend« und durch einige Genrefiguren und Gruppen (z. B. Knabe mit Hund in der Berliner Nationalgalerie) erhalten, und eine tiefere Wirksamkeit haben auch Hugo *Hagen* († 1871), der Schöpfer des Denkmals des Grafen Brandenburg und des Wrangelbrunnens in Berlin, und Julius *Troschel* (1813 bis 1863) nicht geübt. Letzterer, der sich ausschliesslich auf dem Gebiete der idealen und mythologischen Plastik bewegte, hat in einem kleinen Bacchus im Korbe (Marmorausführung im Mamorpalais bei Potsdam ein Werk von köstlicher Naivetät der Empfindung geschaffen, welches in der Rauchschen Schule fast vereinzelt dasteht.

Eine umfangreichere Thätigkeit hat Bernhard *Afinger* (1813—1882) entfaltet, welcher unter den Schülern Rauchs insofern eine bedeutsame Stellung einnimmt, als er auf dem Gebiete der religiösen Plastik über den Meister hinausgelangte. Den Grund zu dieser Fähigkeit hatte er durch das Studium mittelalterlicher Plastik in seiner Geburtsstadt Nürn-

berg gelegt, wo er, ursprünglich Klempner, in einer Silberplattirfabrik thätig war, als Rauch 1840 bei seiner Anwesenheit in Nürnberg auf ihn aufmerksam wurde und ihn einlud, nach Berlin in seine Werkstatt zu kommen. Durch Kopien Nürnberger Bildwerke hatte Afinger bereits eine gewisse Vorbildung erlangt, und nach sechsjähriger Thätigkeit bei Rauch war er soweit gediehen, dass er sich ein eigenes Atelier gründen konnte. Mit Hülfe der von seinem Meister erlernten, klassizirenden Formensprache suchte er die ihm eigene Gemüthstiefe und die Wahrheit und Kraft der Empfindung, welche er aus dem Studium der mittelalterlichen Kunst geschöpft hatte, zum Ausdruck zu bringen, fand aber in erster Zeit nur die Gelegenheit, sein Können in Portraitbüsten und Medaillons zu zeigen, welche jedoch durch die Feinheit der Charakteristik und die schlichte Wahrheit der Auffassung so grossen Beifall fanden, dass ihre Zahl im Laufe seines Lebens bis auf zweihundert stieg. Unter den Büsten befinden sich diejenige des Historikers Dahlmann, des Astronomen Encke, Franz Kuglers, des Grafen von Roon, Fritz Reuters (auf dem Grabmal des Dichters in Eisenach) und Ernst Moritz Arndts, welche Afinger im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. für die Universitätsbibliothek in Bonn anfertigte. Diese Vorarbeit war auch der Anlass, dass er sich an der Concurrenz um das in Bonn zu errichtende Arndt-Denkmal betheiligte, dessen Ausführung ihm 1862 übertragen wurde. In der auf dem Alten Zoll aufgestellten, auf den Rhein herabblickenden Bronzestatue schuf er eine Darstellung des Sängers, welche typisch geworden ist. Bonn besitzt auch eine Schöpfung religiösen Inhalts von seiner Hand in den Figuren Christi und der Evangelisten, welche den Schmuck eines monumentalen Brunnens auf dem Kirchhofe bilden. Ausser in einigen Sandsteinfiguren für Kirchen in Sagan, Neisse und Mohrin in der Neumark hat er seine Begabung für die religiöse Kunst besonders in einer Reihe von Idealfiguren trauernder oder tröstender Engel, von Grabesgenien und allegorischer Frauengestalten für Grabmäler bekundet, in welchen er den ihm eigenen Adel der Form mit einer ergreifenden, bisweilen erschütternden Tiefe schmerzvoller Empfindung verband. Sein Meisterwerk dieser Gattung ist eine ganz in Trauerschleier gehüllte Frauengestalt, welche, die Thür eines Grabgewölbes hinter sich schliessend, langsam die Stufen herabschreitet (1869, in Marmor auf dem Invalidenkirchhof in Berlin ausgeführt). Von den übrigen Schöpfungen Afingers, der auch vielfach auf dem Gebiete der dekorativen Plastik thätig gewesen ist, sind noch die vier Facultäten am Stiftungsdenkmal zum vierhundertjährigen Jubiläum der Universität Greifswald, die für den Bronzeguss ausgeführten Reliefportraits des Kaiser Wilhelm I., des Fürsten Bismarck und Alexander von

Humboldts und die Marmorstatuette der Schauspielerin Rachel zu nennen.

Ausschliesslich der religiösen Plastik hat sich ein zweiter der späteren Schüler Rauchs, der aus Münster gebürtige Wilhelm *Achtermann* (1799—1882), gewidmet. Bis zu seinem dreissigsten Jahre musste er dem Ackerbau obliegen, befriedigte aber daneben seinen bildnerischen Trieb in Holzschnitzereien, welche die Aufmerksamkeit des Oberpräsidenten von Vincke erregten, der ihn an Rauch empfahl. Anfangs Schüler der Akademie und Tiecks war er von 1833—39 in Rauchs Atelier thätig, fand aber in Berlin keine rechte Befriedigung, da seine Kunst vornehmlich von seinen religiösen Anschauungen geleitet wurde. Sein ganzes Sehnen war auf Rom gerichtet, wohin er zu Anfang der vierziger Jahre gelangte und wo er bis zu seinem Tode seinen Wohnsitz behielt. Hier schloss er sich den Nazarenern an, deren künstlerische Grundsätze er auf die Plastik übertrug. Er schuf für die Kirchen Westfalens zahlreiche Bildwerke, unter denen eine Pieta (mehrfach wiederholt) und eine Kreuzabnahme im Dom zu Münster die hervorragendsten sind. Die Bedeutung dieser wie seiner anderen Arbeiten, unter denen noch der Marmoraltar mit drei Reliefs aus dem Leben Christi (1873) im Dom zu Prag erwähnenswerth ist, liegt aber mehr in der sorgfältigen Detailbehandlung und der Marmortechnik als in der Ursprünglichkeit der Erfindung und der Wärme des religiösen Gefühls.

Einer der letzten Schüler Rauchs, Reinhold Begas, wurde der Begründer der naturalistischen Richtung, die wir später charakterisiren werden. Zuvörderst sind diejenigen Bildhauer der zweiten Generation nach Rauch zu nennen, in welcher sich die monumentale Richtung seiner Kunst, hauptsächlich durch die Vermittlung seiner Schüler Drake, Wolff und Blaeser, fortpflanzte und weiter entwickelte. Am schärfsten ausgeprägt findet sie sich bei Rudolf *Siemering* (geb. 1835 zu Königsberg i. Pr.), welcher seine erste Ausbildung auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt erhielt und dann in Blaesers Atelier in Berlin eintrat. Hier fand Siemering bald Gelegenheit, sich ebensowohl auf dem Gebiete der dekorativen und Portraitplastik wie in freien Erfindungen zu bethätigen, welche nach den damals herrschenden Anschauungen noch ausschliesslich aus dem Kreise der antiken Mythe geschöpft wurden. In dieser ersten, etwa mit dem Jahre 1870 abschliessenden Periode seines Schaffens führte Siemering an monumentalen und dekorativen Werken einige Portraitmedaillons von Gelehrten für die Universität seiner Vaterstadt, eine sitzende Marmorfigur des Königs Wilhelm für die neue Börse in Berlin und eine Terracottastatue des Philosophen Leibniz für die Akademie der Wissenschaften

in Pest aus. Jedoch zog ihn damals seine innerste Neigung mehr zur Idealbildnerei, zu Darstellungen aus dem Gebiete der antiken Mythe und Symbolik. An die 1860 vollendete Statue einer anmuthigen Penelope knüpfte sich sein erster grösserer Erfolg, und auch in den nächsten Jahren gab er sein Bestes in mythologischen Gruppen und Reliefs, in welchen sich sinniger Ernst und maassvoller Humor mit einem streng ausgebildeten Stilgefühl zu gefälliger Harmonie verbinden. In diese Zeit fielen jene weltgeschichtlichen Ereignisse, welche Siemering und viele andere Künstler mit ihm auf jenes Gebiet des Schaffens führten, aus dem Rauch seine besten Kräfte geschöpft hatte, und die von neuem die bildenden Künstler in der Ueberzeugung bestärkten, dass die antike Kunst wohl eine Lehrerin von unvergänglicher Bedeutung ist, dass aber die nationalen Ideale unseres Volkes nicht durch eine, wenn auch noch so geistvolle und technisch bis zur höchsten Vollendung getriebene Wiederholung fremder Gottes-, Menschen- und Sittlichkeitsbegriffe verkörpert werden können. Die grosse Zeit fand in Siemering den rechten Mann. Als sich die Berliner Künstlerschaft im Frühsommer des Jahres 1871 zusammenthat, um den siegreich heimkehrenden Kriegern ihre Einzugsstrasse mit den köstlichsten Gaben der Kunst zu schmücken, fiel Siemering die Aufgabe zu, das kreisförmige Fussgestell einer thronenden, ihre wiedergewonnenen Kinder Elsass und Lothringen an das Herz schliessenden Germania mit einem Relieffriese zu schmücken, dessen Figuren er mit kecker Hand aus dem Leben herausgriff, ohne sich durch klassische Schulerinnerungen beirren zu lassen. In echt epischem Stile, ohne Phrase und Pathos, aus der schlichten Empfindung des preussischen Volkes heraus, das seine Pflicht thut, weil ihm das Pflichtgefühl oberstes Gesetz ist, schilderte er in zahlreichen Figuren aus allen Schichten des Volkes, wie der Aufruf des Königs in Aller Herzen zündet, wie der Landmann den Pflug, der Schmied den Hammer und der Student sein Buch bei Seite legt, um zu den Waffen zu greifen und das Strafgericht an dem Friedensbrecher zu vollziehen. Obwohl diese im besten Sinne realistische Schöpfung, in welcher zugleich die Gesetze des Reliefstils meisterhaft beobachtet waren, allgemein als das edelste Erzeugniss jenes für einen vorübergehenden Zweck bestimmten Festschmuckes gepriesen wurde, ist es ihr, trotz vielfacher Bemühungen, nicht beschieden worden, im unvergänglichen Material erhalten zu bleiben. Nur eine Nachbildung in Thon dient als Schmuck für die innere Wand einer halbrunden Sitzbank, welche die erste, 1870 von dem 1. schlesischen Jägerbataillon Nr. 5 eroberte französische Kanone umgiebt, die in Görlitz, dem Garnisonsorte des Bataillons, aufgestellt worden ist. Seine Begabung für die monumentale Kunst hatte Siemering schon früher in

einem Entwurfe für das Schillerdenkmal in Berlin nachgewiesen, das zwar einen Preis erhielt, aber ebensowenig zur Ausführung gelangte wie der Entwurf für das Berliner Goethedenkmal, der ihm sogar einen ersten Preis einbrachte. Spätere Entscheidungen von Juries und Auftraggebern eröffneten ihm dagegen eine umfangreiche Thätigkeit in der Darstellung von Kriegshelden und kriegerischer Thaten. Zuerst wurde ihm die Ausführung des Denkmals Friedrichs II. in Marienburg übertragen, dessen die Gestalt des grossen Königs tragender Sockel von den Bronzefiguren der Hochmeister Hermann von Salza, Siegfried von Feuchtwangen, Winrich von Kniprode und Markgraf Albrecht von Brandenburg umgeben ist. Es sind markige, kraftvolle Heldengestalten, welche in ihrer geschichtlichen Erscheinung auf das schärfste charakterisirt sind und mit dieser lebensvollen Charakteristik das beste Erbtheil der Rauchschen Schule, monumentale Haltung, verbinden. Diese glückliche Verbindung blieb auch für Siemerings ferneres Schaffen maassgebend. In der Anordnung der Gewänder, in der individuellen Kennzeichnung alles Stofflichen waren Rauch und seine nächsten Schüler nicht über eine konventionelle Behandlung hinausgekommen. Innerhalb des allgemeinen monumentalen Rahmens hatte Siemering also noch einen weiten Spielraum für die Einzelausführung des Bildes, und nach dieser Richtung entfaltete er eine Thätigkeit, welche nicht nur manche von Rauch gesetzte Keime zur Blüthe gebracht und ihnen neue Lebenskraft eingeflösst, sondern auch in dem Kampfe mit der malerisch-naturalistischen Richtung die Grundsätze der Rauchschen Schule siegreich vertheidigt und ihre Herrschaft innerhalb des monumentalen Stils von neuem gekräftigt hat. Dann erweiterte er auch die Rauchsche Richtung durch das Streben nach grösserer Lebendigkeit, Mannigfaltigkeit und psychologischer Feinheit des Gesichtsausdrucks, wobei er aber stets auch in dem schlicht naturalistischen Abbilde des Lebens die Idealität suchte, welche über die gemeine Wirklichkeit erhebt. Dieses Ziel seines künstlerischen Strebens hat er am vollkommensten in dem Siegesdenkmal für Leipzig erreicht, welches ihn von 1875—88 beschäftigte. Der hohe quadratische Sockel, in dessen vorderer Nische der greise Begründer des deutschen Reichs mit lorbeerbekränztem, sonst unbedecktem Haupte im Kaiserornat thront, wird von einer unerschrocken das behelmte Haupt emporhebenden, mit Schwert und Schild bewehrten Germania gekrönt, einem Heldenweibe voll stolzer Kraft, in welchem sich der Typus der muthig vorwärtsstürmenden Walküre mit dem der schützenden Mutter glücklich vereinigt. An jeder der vier Ecken des Sockels stehen je zwei Vertreter des deutschen Heeres mit den sieggekrönten Fahnen, und vor ihnen halten auf weit aus den Ecken des Unterbaus

herausgeschobenen Fussgestellen vier Paladine des neuen Reichs, Kaiser Friedrich III., König Albert von Sachsen, Fürst Bismarck und Graf Moltke auf Rossen, deren Stellung und Bewegung so glücklich ersonnen und abgemessen sind, dass sie die Charakteristik ihrer Reiter ergänzen. Diese Reiterstatuen bezeichnen den Gipfel der historischen Portraitbildnerei unserer Zeit.

Während Siemering an diesem umfangreichen Werke, dessen Figuren sämmtlich in Bronze gegossen sind, arbeitete, entstanden noch eine Bronzestatue des Sieges, welcher durch einen römischen Krieger versinnlicht wird, der mit der Linken einen Lorbeerzweig emporhebt, für die Reichsbank in Berlin, das Bronzestandbild Albrecht Graefes in Berlin, welches in einer Nische steht, an die sich zu beiden Seiten Wände mit Reliefs aus farbig glasirtem Thon anschliessen, auf denen einerseits der Zug der zu dem grossen Augenarzte pilgernden Kranken, andererseits die nach glücklicher Heilung dankerfüllten Herzens von dannen Ziehenden dargestellt sind, wiederum zwei vollkommene Meisterschöpfungen des Flachreliefstils, dann das bronzene Lutherdenkmal für Eisleben mit drei figurenreichen Reliefs am Sockel, in deren Komposition und Planbehandlung der Künstler sich an den malerischen Stil der italienischen Frührenaissance gehalten hat, die Kolossalbüste für das Denkmal des Chirurgen Wilms in Berlin und das kolossale Reiterstandbild Washingtons für Philadelphia, dessen Fussgestell an den Ecken von Freigruppen umgeben und an den Seiten mit Reliefs realistischen Inhalts geschmückt ist, welche sich, nach der oben mitgetheilten Vorschrift Rauchs, wieder mehr an den altrömischen Reliefstil anschliessen. In dem Gesammtaufbau dieses Denkmals hat Siemering mit Glück den Versuch gemacht, die bildnerischen Vorzüge des Rauchschen Friedrichs-Denkmals mit der vielgerühmten architektonischen Abmessung und Gliederung des Fussgestells von Schlüters Standbild des grossen Kurfürsten zu verbinden. Im Jahre 1889 schuf er eine Kolossalstatue Kaiser Wilhelms I. für die Herrscherhalle des Zeughauses.

In einem mit der Ausführung so umfangreicher Aufgaben beschäftigten Atelier hat auch eine Anzahl jüngerer Künstler einen Theil ihrer Ausbildung erlangt, darunter Ludwig *Brunow* (geb. 1843), welcher u. a. das Denkmal Moltkes für dessen Geburtsstadt Parchim, das Reiterstandbild des Grossherzogs Friedrich Franz II. für Schwerin, die allegorischen Figuren des Tages und der Nacht für den Anhalter Bahnhof in Berlin und die Kolossalstatue Friedrich Wilhelms II. für die Herrscherhalle im Berliner Zeughause ausgeführt hat, Max *Wiese* (geb. 1846), der Schöpfer des Schinkeldenkmals in Neu-Ruppin, der sonst ein besonderes Geschick in lebhaft bewegten und elegant durchgeführten Brunnengruppen

und in Einzelfiguren und Gruppen für die Kleinplastik und die Edelschmiedekunst gezeigt hat, und Adolf *Hildebrand* (geb. 1847), welcher sich anfangs bei Kreling in Nürnberg und dann bei Zumbusch in München gebildet und mit letzterem 1867 nach Italien gegangen war. In Rom legte er den Grund zu seiner eigenartigen künstlerischen Richtung, welche an die italienischen Realisten des fünfzehnten Jahrhunderts anknüpfte und die sich auch nicht veränderte, als er 1869 nach Berlin kam und hier bis 1871, zum Theil bei Siemering, thätig war. In seinen Erstlingswerken, der Marmorstatue eines schlafenden Hirtenknaben, der Bronzestatuette eines trinkenden Knaben und der Marmorbüste des Sprachforschers Th. Heyse, zeigte er, dass der strengste Anschluss an die Natur, die schlichte Wiedergabe des rein Formalen sein höchstes Bestreben war, und diese Ziele sind auch für seine späteren Schöpfungen maassgebend gewesen, auf welche die Arbeiten der florentinischen Bildhauer der Frührenaissance noch von stärkerem Einfluss wurden, nachdem er 1874 seinen Aufenthalt in Florenz genommen hatte. Hier entstanden ausser zahlreichen Bildnissen in Marmor, Terracotta und Bronze und kleinen Genrefiguren die Marmorstatue eines Adam (1878, im städtischen Museum zu Leipzig), die stehende Marmorfigur eines nackten jugendlichen Mannes (1884, in der Berliner Nationalgalerie), ein Sautreiber als Modell für eine Brunnengruppe, die Bronzestatue eines Merkur und die Marmorfigur eines am Boden hockenden Kugelspielers (1887). In allen diesen Werken ist ihm »die ruhige, durch keinen äusseren Einfluss aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Existenz das vornehmste Objekt seiner Kunst«, wobei das geistige Element freilich mehr als nöthig zurücktritt.*) — Im Zusammenhang mit der Blaeserschen Schule ist auch Carl *Schuler* aus Nürnberg (1847—1886) zu erwähnen, welcher sich in seinen monumentalen Arbeiten (Denkmal des Prinzen Adalbert von Preussen in Wilhelmshaven, Bronzestatue des Königs Friedrich Wilhelm IV. für die Herrscherhalle des Berliner Zeughauses und Lutherdenkmal für Nordhausen), in seinen Portraitstatuen und Büsten an den schlichten Realismus der Rauchschen Schule, in seinen Darstellungen aus dem Bereich der Idealplastik an das Vorbild der Antike bei lebensvoller, individueller Auffassung hielt.

Von den Schülern Drakes sind Julius *Moser* (geb. 1832), Alexander *Calandrelli* (geb. 1834) und Karl *Keil* (1838—1889) die hervorragendsten. Ersterer war, bevor er zu Drake kam, im Atelier von A. Fischer thätig gewesen und mag von diesem seinem ersten Lehrer die Kunst rhythmi-

*) Vgl. des Verfassers ausführlichere Charakteristik Hildebrands in der „Zeitschrift für bildende Kunst" Bd. XX. S. 221—26.

scher Gruppenkomposition erlernt haben, welche er in einer Reihe von Schöpfungen für dekorative Zwecke und in verschiedenen mythologischen, allegorischen und idyllischen Gebilden idealer Richtung bewährte, deren kennzeichnendes Merkmal ein feiner Schönheitssinn und eine glückliche Begabung für anmuthsvolle Formenbildung sind. Die beiden anderen sind mehr nach der realistischen Seite begabt. Calandrelli, welcher ebenfalls im Atelier von Fischer gearbeitet hatte, begann mit Modellen für die Kleinplastik, und davon ist ihm eine Schärfe und eine gewisse Trockenheit der Charakteristik zu eigen geblieben, welche seinen Portraitschöpfungen und geschichtlichen Darstellungen vortheilhafter ist als seinen Idealgebilden. Abgesehen von seinen vortrefflichen Modellen für silberne Ehrengeschenke hat er denn auch sein Bestes in dem Relief an der Ostseite des Berliner Siegesdenkmals, welches auf der einen Seite den Auszug der Truppen, auf der anderen Seite die Erstürmung der Düppler Schanzen darstellt, in der Statue von Cornelius in der Vorhalle des alten Museums und in dem Reiterstandbild Friedrich Wilhelms IV. auf der Freitreppe der Nationalgalerie geleistet, dessen allegorische Sockelfiguren freilich nicht über das konventionelle Schema hinauskommen. Karl Keil war ein vortrefflicher Portraitbildner, welcher auch das Individuum zur Monumentalität zu steigern wusste, ohne die intimen Züge zu verflüchtigen. Diese Fähigkeit hat er in zahlreichen Portraitbüsten und Statuetten Kaiser Wilhelms I. und der Helden des deutsch-französischen Krieges, besonders aber in dem Relief für die Westseite des Siegesdenkmals in Berlin (Schlacht bei Sedan), in der Bronzestatue Kaiser Wilhelms I. an der Façade des Berliner Rathhauses, in dem Kriegerdenkmal für Bremen und in dem Standbild Wrangels für Berlin bewährt.

Nicht minder bedeutungsvoll als Siemering für die lebensvolle Fortentwicklung der Berliner Plastik im Sinne Rauchs sind zwei Schüler von Albert Wolff geworden: Fritz *Schaper* und Erdmann *Encke*. Ersterer, 1841 in Alsleben an der Saale geboren, trat mit sechszehn Jahren zu einem Steinmetz in Halle in die Lehre, bei welchem er den Grund zu einer tüchtigen Meisselführung legte und durch die seinem Meister zu Theil gewordenen Aufträge mit der ornamentalen Formensprache der Berliner Architekten Schinkelscher Richtung bekannt wurde.*) Ihre Zeichnungen machten einen so tiefen Eindruck auf ihn, dass er 1859 nach Berlin zog und dort in das Atelier Wolffs eintrat, wo er durch Antheilnahme an den damals in der Ausführung begriffenen Schöpfungen seines

*) Eine eingehende Biographie des Künstlers hat G. Voss in der Monatsschrift „Nord und Süd" Bd. 49 S. 313—329 veröffentlicht.

Lehrers sowie durch den gleichzeitigen Besuch der Akademie so schnell gefördert wurde, dass er bereits 1866 in der Gruppe eines Bacchus, der die verlassene Ariadne tröstet, die Summe seiner Studien zu ziehen wagte. Was er aus seiner Naturanlage der Rauchschen-Schule zuführte, war eine lyrische, aber von sentimentalen Auswüchsen freie Tiefe des Gefühls und ein Streben nach weicher Formenbildung, welche die Trägerin jener lyrisch gesteigerten, anakreontischen Stimmung ist. Die erste Aeusserung seines Kunsttriebes hat einen dauernden Einfluss auf sein späteres Schaffen geübt. Die Thätigkeit des realistischen Portraitbildners, der schon 1867 in der Konkurrenz um ein Uhlanddenkmal in Tübingen für seinen mit engstem Anschluss an die wirkliche Erscheinung des Professors und Dichters gehaltenen Entwurf den ersten Preis, aber nicht die Ausführung erhalten hatte, begleitet unablässig die Liebe zur Idealplastik lyrischer Gattung. Wie Rauch in solchen Schöpfungen eine Erholung von den prosaischen Vorschriften seiner Auftraggeber suchte, so bilden auch in Schapers Thätigkeit die freien Erfindungen der Phantasie einen anmuthigen Gegensatz zu seinen realistischen Portraitstatuen und Büsten. Da seine Entwicklung aber in eine Zeit fiel, wo sich die Nothwendigkeit realistischer Kunstauffassung bereits siegreich durchgekämpft hatte, blieb ihm der Zweifel erspart, welcher Rauch noch oft beunruhigte. Seine Schöpfungen der Idealplastik sind von dem Schönheitsgefühl des griechischen Álterthums aus der Zeit des Praxiteles und seiner Nachfolger durchströmt, aber in seinen modernen Portraitfiguren hält er sich mit der entschlossenen, nicht rückwärts blickenden Energie des modernen Realisten an das Vorbild der Wirklichkeit.

Zu einer harmonischen Einheit hat Schaper diese beiden Richtungen auch einmal verschmolzen, allerdings bei einer Aufgabe, deren Natur einer solchen Verschmelzung entgegenkam, bei dem Goethedenkmal in Berlin, welches, in Marmor ausgeführt, 1880 enthüllt wurde, nachdem zwei Konkurrenzen voraufgegangen waren, in deren letzter Schaper mit Siemering, Calandrelli und Donndorf wetteiferte. In der Gestalt des in der Vollkraft seiner Jahre dargestellten Dichters steigerte er die körperliche Erscheinung zu einem Ideale männlicher Schönheit, und das von Begeisterung leuchtende Antlitz machte er zum Spiegel jener geistigen Universalität, welche durch drei den cylindrischen Sockel umgebende Gruppen versinnlicht wird: die lyrische Poesie, eine anmuthige Jungfrau, welche mit der Rechten den neben ihr stehenden Amor umfasst, die Muse des Dramas, welche in ernstes Sinnen versunken vor sich hinblickt, während der sich an sie lehnende Knabe die Fackel senkt, und die Personifikation der Wissenschaft, welche in einem auf ihrem Schoosse aufgeschlagenen

Buche liest, wobei ihr der jugendliche Gefährte mit der erhobenen Fackel leuchtet. In diesen Gruppen deckt sich die Schönheit der von der edelsten Natur abgeleiteten Form so vollkommen mit Tiefe der Empfindung und der seelischen Erregung, dass hier das höchste Ziel erreicht zu sein scheint, zu welchem man mit Hülfe der von der Antike abgelernten Formensprache gelangen kann. Es ist jenes Ziel, welches auch Thorwaldsen vor Augen schwebte, das ihm aber nicht zu erreichen beschieden war. Bei der Bekleidung Goethes hielt sich Schaper an das geschichtliche Kostüm, an die Tracht aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wozu auch der Mantel gehört, den der Künstler aber so geschickt drapirt hat, dass er nicht als Nothbehelf erscheint, obwohl er der Gestalt Fülle und Hintergrund zu geben bestimmt ist.

Dass Schaper in der realistischen Auffassung der äusseren Erscheinung nicht so weit ging, den Dichter auch bedeckten Hauptes darzustellen, wird man nach den oben erwähnten Grundsätzen Rauchs nur gerechtfertigt finden, und ebenso dass er auch die beiden kolossalen Erzfiguren des Fürsten Bismarck (1879) und des Grafen Moltke (1881) für Köln, zwei treue, aber zu machtvoller Monumentalität gesteigerte Abbilder der Wirklichkeit, ohne Helm oder Mütze darstellte, weil er die charakteristische Form des Kopfes als des Sitzes der geistigen Thätigkeit nicht geschmälert wissen wollte. Dass gleichwohl die geistige Bedeutung einer Persönlichkeit trotz des Helmes auf dem Kopfe zu vollem Ausdruck gelangen kann, hat u. a. Siemering dargethan. Schaper konnte freilich bei diesen Standbildern wie bei dem des Generals von Goeben für Coblenz (1883) für sich geltend machen, dass sich das unbedeckte Haupt sehr wohl mit der von ihm beliebten, mehr intimen Auffassung verträgt, gleichwie das Käppchen auf dem Haupte des Astronomen Gauss, dessen Statue, ebenfalls in engem Anschluss an die schlichte Natur des Dargestellten, Schaper für das in Braunschweig errichtete Denkmal modellirt hat. Unbedeckten Hauptes erscheinen auch die übrigen monumentalen Portraitfiguren Schapers, die freilich sämmtlich ihren Anspruch auf die Ehre des Denkmals durch die Waffen des Geistes erkämpft haben, so die Bronzefigur Lessings für Hamburg (1881), den Schaper sitzend in ungezwungener Haltung darstellte, um von vornherein jedem Vergleiche mit dem nicht zu übertreffenden Meisterwerke Rietschels aus dem Wege zu gehen, die Statue des Erfinders des Gussstahls Alfred Krupp für Essen (1889), die Lutherstatue für Erfurt (1889) und das Standbild Liebigs für Giessen.

Die Fähigkeit, die geistige Bedeutung eines Individuums bei strengem Festhalten am realistischen Portrait zu erschöpfendem Ausdruck zu

bringen, hat Schaper auch in zahlreichen Büsten bewährt, von denen die Richard Wagners, des Philosophen Zeller, der Historiker Curtius und von Sybel, Bismarcks und Moltkes die bedeutendsten sind. Dass diese umfangreiche Beschäftigung mit der Portraitplastik auch nach der Vollendung des Goethedenkmals sein Gefühl für ideale Schönheit nicht abgestumpft hat, beweisen seine Arbeiten für das Berliner Zeughaus, die kolossale Marmorfigur einer mit Lorbeerkranz und Palme herabschwebenden Siegesgöttin, die Personifikation der Begeisterung und der Vaterlandstreue, und eine Marmorgruppe »Hebe und Amor tränken die Tauben der Venus«, in welcher letzteren die ursprüngliche Anmuth der Gruppen am Goethedenkmal freilich nur ein schwaches Echo findet. — Seit 1875 Lehrer an der Akademie der Künste hat Schaper zahlreichen Schülern seine lebenskräftige Weiterbildung der besten Ueberlieferungen der Rauchschen Schule vermittelt.

Erdmann *Encke* (geb. 1843) hat sich in gleicher Richtung bewegt, nur dass er die überlieferte Formensprache hinsichtlich der individuellen Charakteristik und der Wiedergabe weiblicher Anmuth vertieft und bereichert hat. Das zeigt sich nicht so sehr in seinen Jugendwerken, einem mit zwei Galliern kämpfenden Germanen, der Gruppe »Odysseus und Penelope« und der Bronzestatue Jahns für den Turnplatz in der Hasenheide bei Berlin (1872), als in seinen später erstandenen Portrait- und Idealbüsten, in der durch energische Charaktistik und durch echt monumentale Haltung ausgezeichneten Bronzefigur des Kurfürsten Friedrichs I. von Brandenburg in einer Nische an der Vorderfront des Rathhauses zu Berlin und besonders in der Marmorstatue der Königin Luise (1880 enthüllt), welche ein Gegenstück zu der Drakeschen Statue Friedrich Wilhelms III. bildet und deshalb mit jener im Aufbau wie im bildnerischen Schmuck des cylindrischen Sockels übereinstimmt. Encke gab ein Bild der edlen Dulderin, der im innersten Lebensnerv getroffenen Königin und Mutter, welche in schmerzlicher Ergebenheit ihr Haupt unter die Fügung des unabwendlichen Geschicks neigt. Aber dieses Sinnbild gottergebenen Schmerzes ist durch alle Reize einer gewandten Technik geschmückt, welche neben dem seelischen Element auch das realistische der äusseren Erscheinung in der Gewandung, besonders in dem Schultern und Brust umgebenden Spitzenschleier zur Geltung bringt, und in dem den Sockel umgebenden Hochrelief kommt auch die Tröstung für alles Leid und der Triumph des Sieges zum Ausdruck: der Auszug der Männer in den Befreiungskrieg, die Sorge der Frauen um die Verwundeten, Kranken und Schwachen und der Jubel, der die heimkehrenden Sieger empfängt. In dieser Verbindung idealistischen Schwunges mit dem Streben nach

lebensvollster Naturwahrheit liegt eine andere Eigenthümlichkeit Enckes, welche auch seine späteren Schöpfungen, die kolossalen Bronzestatuen des grossen Kurfürsten und Friedrichs II. in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses, die Gruppe der ihren Sohn Joachim in der Religion unterrichtenden Kurfürstin Elisabeth (für die Berliner Nationalgalerie bestimmt) und das 1889 enthüllte Reformationsdenkmal für Spandau mit der Statue des Kurfürsten Joachims II. kennzeichnet. — Ein dritter Schüler Wolffs, Ernst *Herter* (geb. 1846), welcher unter der Leitung von Aug. Fischer und Blaeser gearbeitet hat, ist zu einer etwas herberen Formensprache gelangt, welche naturgemäss für seine männliche Figuren aus der griechischen Mythologie und Geschichte und der Allegorie (Bronzefigur eines ruhenden Alexander in der Berliner Nationalgalerie, ein sterbender Achilles) geeigneter ist als für weibliche, wie z. B. eine fast nackt auf üppigem Ruhebett liegende Aspasia. In dekorativen und monumentalen Arbeiten (Friedrich II. und Kaiser Wilhelm I. für das Landgerichtsgebäude in Potsdam, Kaiser Wilhelm I. für den Justizpalast in Berlin) zeigt er sich von dem Geiste der Rauchschen Schule beseelt, und neuerdings (1888) hat er auch in dem Entwurf zu einem Heinebrunnen für Düsseldorf, welcher von der Figur der Lorelei gekrönt und in seinem unteren Theile von drei Nixen umgeben ist, eine grössere Fülle der Anmuth und Weichheit der Formen erreicht. — Von grosser Vielseitigkeit ist ein vierter Schüler Wolffs, Otto *Lessing* (geb. 1846), der Sohn des Malers Karl Friedrich Lessing. Anfangs Schüler seines Vaters hatte er in der Malerei bereits eine solche Fertigkeit erlangt, dass sein erstes grösseres Gemälde »die Jäger« für die Galerie in Karlsruhe angekauft wurde, als die Bildhauerkunst, der er sich inzwischen in Karlsruhe bei Steinhäuser gewidmet hatte, das Uebergewicht über seine Neigung zur Malerei gewann. Er ging 1865 zu Albert Wolff nach Berlin, wo er bis 1868 blieb und wohin er auch, nach längerer Unterbrechung seiner Thätigkeit durch den Krieg, 1872 zurückkehrte. Hier war er eine Reihe von Jahren zumeist mit ornamentalen und figürlichen Arbeiten in Stuck und Stein für die Façaden und Innenräume der von Ende und Boeckmann, Kayser und v. Grossheim u. a. in Berlin und auswärts ausgeführten Bauten beschäftigt, wobei er einen grossen Reichthum der Erfindung, genialen Schwung der Phantasie und eine sichere Behandlung des Formalen offenbarte, lieferte aber auch zugleich Entwürfe und Modelle für kunstgewerbliche Arbeiten, Kartons für Sgraffitomalereien und Glasmosaiken u. dgl. m. Nachdem er sich mehrfach mit Glück in der Genreplastik (Gladiator, Mutter mit Kind) versucht, erhielt er 1887 in der Konkurrenz um ein in Berlin zu errichtendes Lessingdenkmal den ersten Preis und die Ausführung für einen

Entwurf, in welchem es ihm gelungen war, neben den Meisterschöpfungen von Rietschel und Schaper eine Portraitstatue des jugendlichen Lessing von nicht minder überzeugender Wahrheit und hoher Idealität der Auffassung zu schaffen.

Während die bis jetzt genannten Vertreter der jüngeren Bildhauergeneration in Berlin eine Stellung einnehmen, welche zwischen der Rauchschen Richtung und der modernen Forderung strenger Naturwahrheit zu vermitteln sucht, hat Reinhold *Begas* (geb. 1831) jene Forderung zum leitenden Grundsatz seiner Kunst erhoben und diesen Grundsatz so zur Herrschaft zu bringen gewusst, dass der grösste Theil derjenigen Bildhauer, welche in den siebenziger und achtziger Jahren ihre Ausbildung genossen haben, seinen Spuren gefolgt ist. Ihm war, wie sein eifrigster journalistischer Vorkämpfer Ludwig Pietsch treffend bemerkt*), »in der alten Berliner Bildhauerschule die Rolle des Hechts im Karpfenteich zugefallen«, und wenn ihm diese Aufgabe auch bis in sein reifes Mannesalter hinein sehr erschwert worden ist, so hat er sie seit dem Beginn der siebenziger Jahre um so energischer durchgeführt und auch die Genugthuung gehabt, dass ihm die Leitung eines der Meisterateliers an der Akademie übertragen wurde. Als Sohn des Malers Karl Begas hatte er selbst in seiner Lehrzeit keine Sturm- und Drangperiode durchlebt, sondern machte er von 1846—51 seine regelrechten Studien auf der Akademie und bildete sich während derselben zugleich praktisch aus, anfangs bei L. Wichmann, seit dem Spätherbst 1848 bei Rauch**). Im Beginn der fünfziger Jahre trat er zuerst in die Oeffentlichkeit mit einer Marmorgruppe »Hagar und Ismael«, in welcher sich nach dem Urtheile von Pietsch zwar der spätere Begas schon in der Knospe, daneben aber auch noch trotz gewissenhafter Naturstudien die an das Herkommen der Schule erinnernde Gebundenheit in Ausdruck und Formengebung zeigte. Das Modell einer zweiten Gruppe »Der schlafende Amor von Psyche mit der Lampe in der Hand belauscht« brachte ihm einen Auftrag zur Ausführung in Marmor ein und damit die Möglichkeit zu einer Reise nach Rom, wo er die Marmorausführung am besten bewerkstelligen zu können glaubte. Ueber seine dortige Thätigkeit liegt ein Zeugniss des Bildhauers Emil Wolff vor, welcher 1856 an Rauch schrieb: »In meiner Werkstatt wird

*) In der Zeitschrift »Nord und Süd« B. X. Heft 30, welche eine eingehende Charakteristik von R. Begas enthält, der in Folgendem manche Angaben entnommen sind.

**) Nach der Angabe von Pietsch (a. a. O. S. 403) wäre Begas in Rauchs Werkstatt nur für kurze Zeit eingetreten. Dass eine förmliche Aufnahme erfolgt ist, ergiebt sich aus der von Eggers, Rauch IV. S. 380 mitgetheilten Tagebuchnotiz des Meisters aus dem November 1848.

auch eine Gruppe Amor und Psyche vom jungen Begas in einem schönen Marmor ebauchirt, eine Talent zeigende Arbeit eines jungen Künstlers, dem einige Jahre Aufenthalt in Rom sehr förderlich sein werden!«*) Wie man aus dieser kühlen Berichterstattung eines Bildhauers, der Thorwaldsen näher stand als der realistische Rauch, ersieht, hatte man damals noch nicht die Empfindung, dass sich in der Arbeit des jungen Begas eine revolutionäre That vorbereite, und es scheint auch, dass erst der Aufenthalt in Rom, wo Begas nicht mit engeren Kunstgenossen, sondern vorzugsweise mit Malern wie Feuerbach, Lenbach und Böcklin verkehrte, welche viel entschlossener mit jedwedem Herkommen und vor Allem mit jeglichem Schul- und Akademiezwang gebrochen hatten, seinem Streben die Wege wies und namentlich seine Neigung für das Malerische, aber auch für das Willkürliche und Gesetzlose in der Plastik bestärkte und schärfte. Daneben machten sich noch andere Einflüsse geltend, insbesondere auf seine formale Ausbildung, welche in Rom alle Schranken der Rauchschen Schule zersprengte, weil dem von dem Studium der damals bekannten Antike hinreichend gesättigten jungen Manne sich eine neue Welt voll höher gesteigerten Lebens, die der Renaissance- und Barockkunst, offenbarte. Noch höher aber sind nach den Mittheilungen von Pietsch die Einwirkungen der Natur zu veranschlagen. »Das ihm hier (in Rom) vergönnte Studium der menschlichen Gestalt an einer bevorzugten Menschenrace, an lebendigen Modellen von ausgeprägter Charakteristik und Entschiedenheit und allseitig harmonischer Ausbilduug der Formen einerseits, und von urwüchsiger, normaler, frei entwickelter, gesunder Schönheit, edlem Rhythmus der Bewegungen, natürlicher Anmuth, Hoheit, ungezierter Grazie und plastisch statuarischem Aplomb der Stellungen andererseits — das war es, was Rom und Italien ihm gewährte«. Die dort gewonnenen naturalistischen Kunstanschauungen und technischen Fertigkeiten brachte er in einer noch in Rom im Modell ausgeführten Gruppe »Pan, die verlassene Psyche tröstend« zum Ausdruck, mit welcher er 1858 in die Heimat zurückkehrte, wo sie noch auf der Kunstausstellung dieses Jahres erschien, als »ein anderes, neues fremdes Element in den geschlossenen Kreis der gewohnten, nicht nur Berliner Bildungen« eintretend. Diese später in Marmor ausgeführte Gruppe ist durch die Jubiläumsausstellung von 1886 weiteren Kreisen bekannt geworden. Die Zeit hat ihr nichts an der ursprünglichen Frische natürlichen Lebens genommen, und wie zahlreiche, geist- und schwungvollere Schöpfungen dem Künstler auch später gelungen sind, so ist er der Natur doch niemals

*) Eggers, Rauch IV. S. 380.

wieder näher gekommen als in diesem Erstlingswerk, dessen Unbefangenheit weder durch eine Neigung zu der Ueberfülle des Barockstils noch durch die tändelnde Behandlung der Rokokokunst beeinträchtigt wird. Nachdem er noch eine kolossale Gruppe »Borussia, Handel, Ackerbau und Industrie beschützend« als Bekrönung der Mittelfaçade des neuen Börsengebäudes in Berlin und eine Faunenfamilie geschaffen, in welchen seine Neigung zu der kühnen Formbehandlung des Barockstils schon deutlicher zum Durchbruch kam, folgte er 1861 einem Rufe an die Kunstschule in Weimar, wo es ihm zwar nicht gelang, eine erspriessliche Lehrthätigkeit zu entfalten, wo er aber zwei Konkurrenzentwürfe schuf, deren einer für seine Zukunft und seine künstlerische Richtung entscheidend wurde. In der Konkurrenz um das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Köln errang er den ersten Preis; aber die Jury konnte sich nicht zur Ausführung eines Entwurfes entschliessen, welcher von dem damals gültigen Denkmälertypus ganz und gar abwich. Freier urtheilte die Jury, welche über die Konkurrenzentwürfe für das Berliner Schillerdenkmal zu entscheiden hatte. Begas wurde zu einer zweiten engeren Konkurrenz mit Siemering aufgefordert und erhielt auf Grund derselben im Frühjahre 1863 den Auftrag zur Ausführung des Denkmals in Marmor. In der Komposition weicht das vollendete, 1871 enthüllte Werk insofern von dem üblichen Schema ab, als das Fussgestell als Brunnen behandelt und deshalb ausser von vier allegorischen Gestalten von Brunnenschalen mit wasserspeienden Löwenköpfen darüber umgeben ist, desto mehr aber in der Charakteristik des Dichters wie in der der vier Sockelfiguren, welche die lyrische Poesie, das Drama, die Geschichte und die Philosophie personifiziren. Der Sturm der Entrüstung, welcher sich 1871 gegen dieses herausfordernde Manifest des Naturalismus in dem damals fast noch gänzlich von dem Idealismus der Rauchschen Schule beherrschten Berlin erhob, ist jetzt einer ruhigen Beurtheilung gewichen. Aber selbst die grossen Erfolge, welche Begas seitdem auf dem Gebiete der Ideal- und Portraitplastik errungen, haben die schon damals gemachte Wahrnehmung nicht widerlegt, dass die von Begas in die Plastik von neuem eingeführte malerische Richtung den Anforderungen ernster und strenger Monumentalität nicht gewachsen ist. Wenn man das Schillerdenkmal auch als die Schöpfung eines noch in der Gährung begriffenen Talents auffassen und manche allzu naturalistische Regung, den übermässigen Schwulst in der Anordnung der meisten Gewänder und die nur auf malerische Gesammtwirkung abzielende, über die feineren Einzelnheiten summarisch hinweggehende Durchführung dem noch nicht zu völliger Klarheit hindurchgedrungenen Künstler zu Gute halten wollte, so wird sich diese Ansicht

im Hinblick auf das fast zwanzig Jahre später vollendete Denkmal Alexander von Humboldts für Berlin nicht aufrecht erhalten lassen, welches durch die Behandlung der Gewandung, die nachlässige Haltung des Kopfes und Körpers und die geschmacklose Stellung der Beine eine ähnliche Kritik hervorgerufen und gerechtfertigt hat, wie sie dem Schillerdenkmal widerfahren ist. Freilich war das Humboldtdenkmal nicht das Ergebniss freier Schaffenslust des Künstlers. Zu der Konkurrenz hatte er zwei Entwürfe von höchster Genialität und Originalität der Erfindung und von vollendeter Anmuth der Formen geliefert: zwei von den Büsten der beiden Brüder Alexander und Wilhelm gekrönte Postamente, welche von einer männlichen und einer weiblichen Idealgestalt mit Blumengewinden geschmückt werden. Aber diejenigen, welche über die Ausführung der Denkmäler zu entscheiden hatten, wollten nicht eine Abweichung von dem herkömmlichen Typus gestatten, und Begas sah sich gezwungen, als Seitenstück zu dem nach der alten Regel komponirten Sitzbilde Wilhelm von Humboldts von Paul Otto, welches von dem Preisgericht für die Ausführung bestimmt worden war, ein ähnlich konzipirtes des jüngeren Bruders zu schaffen. Das Gefühl für die Anforderungen des monumentalen Stils scheint Begas übrigens nur da zu fehlen, wo es sich um Portraitplastik handelt. In idealen Gestalten für monumentale und dekorative Zwecke (z. B. der Personifikation des Reichthums für die Reichsbank in Berlin, der Kolossalfigur der Borussia und den sitzenden Gestalten des Krieges und des Sieges im Lichthof des Zeughauses und einem grossen, mit zahlreichen Figuren geschmückten, durch phantasievolle Erfindung ausgezeichneten Brunnen für den Schlossplatz in Berlin) hat er seine Fähigkeit, im grossen Stile und auf grosse Wirkung hin zu komponiren, dargethan, freilich im Sinne der Barockkunst, die sich mit einem wuchtigen Totaleindruck begnügt, ohne auf eine feinere Charakteristik der Physiognomieen einzugehen. In solchen Schöpfungen sowie in einigen mythologischen Gruppen von stark dramatischer Bewegung wie z. B. in seinen beiden Hauptwerken dieser Gattung, der Marmorgruppe »Merkur und Psyche« (1874—78), in der Berliner Nationalgalerie, und der Bronzegruppe »Raub der Sabinerin« (1876) erreicht er bisweilen eine Gewalt der Formensprache und einen Schwung der Erfindung, welche an Michelangelo erinnern. Doch geräth er bisweilen auch in die Manier, die hohle Gespreiztheit und die Formlosigkeit der Nachfolger Michelangelos, wofür eine Centaurengruppe (1881) und »der elektrische Funke«, ein Liebespaar in inniger Umarmung am Fusse eines Palmbaumes, dessen Krone die Trägerin der Glasglocken für das elektrische Licht ist, und eine Anzahl von Portraitbüsten Beispiele sind. Der Naturalismus des Künstlers zeigt sich am reinsten, ursprünglichsten und

von jedem Einflusse unabhängigsten, abgesehen von seinem »Pan mit der Psyche«, in der 1864 entstandenen Gruppe einer Venus, die den von einer Biene gestochenen Amor tröstet, in einer Badenden, welche das rechte Bein mit dem Badetuch trocknet (1865), einem Pan, der einen kleinen Knaben im Flötenspiel unterrichtet, und in der Marmorfigur einer dem Bade entsteigenden Susanna, welche sich mit dem hinter ihrem Rücken ausgespannten Tuche gegen fremde Augen erschreckt zu schützen sucht. In der Marmorausführung dieser Figur (1872) hat Begas mit höchster Anmuth der Körperformen und bezaubernder Schönheit des Entrüstung und Schreck widerspiegelnden Antlitzes eine Lebensfülle verbunden, welche er nur noch in einigen Portraitschöpfungen erreicht hat, für deren Charakteristik ihm vollkommene, bis zur Rücksichtslosigkeit gesteigerte Naturwahrheit der einzige leitende Gesichtspunkt war. Es sind vornehmlich die Bildnisse Bismarcks, Moltkes und des Malers Menzel (letztere beide in der Berliner Nationalgalerie), mit denen er sich den grossen italienischen Portraitbildnern des fünfzehnten und französischen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts wie z. B. Houdon ebenbürtig an die Seite gestellt hat. Was Lenbach in der Malerei gelungen ist, hat Begas in der Plastik erreicht: kein anderer Bildhauer hat die Genialität von Bismarck und Moltke so lebensprühend, so faszinirend und überzeugend zum Ausdruck gebracht wie er. Auch in der Komposition seiner Portraits hält er sich an die oben genannten Vorbilder: bald giebt er Halbfiguren mit Armen und Händen, welche horizontal abgeschnitten auf die Sockel gesetzt oder mit diesen in malerische Verbindung gebracht sind, wie z. B. das Bildniss des Malers Menzel in der Berliner Nationalgalerie (1876) und dasjenige Kaiser Wilhelms II. in Garde-du-Corps-Uniform (1889), bald Köpfe mit Hals ohne Schultern, bald Köpfe auf drapirten und mit allegorischen Zierrathen ausgestatteten Hermensäulen (Moltke in der Nationalgalerie), dann wieder Büsten, welche sich der gewöhnlichen Anordnung nähern, aber in der Einzelausführung den stark individuellen Zug ihres Schöpfers nicht verleugnen.

Obwohl Reinhold Begas erst in reiferem Alter zur Uebernahme einer Lehrthätigkeit an der Akademie als Vorsteher eines Meisterateliers berufen wurde, hat er doch einen ausgedehnten Einfluss auf die Mehrzahl der in Berlin gebildeten oder in Berlin thätigen Bildhauer der jüngsten Generation geübt, und wenn auch nur wenige von ihnen seine Schüler gewesen sind, so sind sie doch fast alle Vertreter der von ihm eröffneten Richtung auf das Malerische. Wie bei allen radikalen Umwälzungen ist auch bei dieser der leitende Grundsatz des Bahnbrechers in's Maasslose übertrieben worden, und zu Anfang der achtziger Jahre, als die Nachahmer in Massen auftraten, hatte man wohl das Recht, von einer Verwilderung

der Plastik zu sprechen und zu schreiben. Allgemach hat sich aber das Ungestüm der Fanatiker des Naturalismus beruhigt, und aus dem Chaos sind, ihres Zieles wohl bewusst, künstlerische Individualitäten emporgetaucht, welche den malerischen Ueberschwang durch die unverrückbaren Grenzen der Natur gebändigt haben. Aus der Reihe der letzteren sind besonders Carl *Begas* (geb. 1845), ein Schüler seines Bruders Reinhold, Gustav *Eberlein* (geb. 1847), ein Zögling der Nürnberger Kunstschule, und Martin Paul *Otto* (geb. 1846), ein Schüler der Berliner Kunstakademie, hervorzuheben. Carl Begas hat sowohl in idealen Gruppen (die Geschwister in der Berliner Nationalgalerie) und Bildnissen (Kaiser Wilhelm I. in der Gemäldegalerie zu Kassel) wie in dekorativen und monumentalen Arbeiten (Statue des Architekten Knobelsdorff in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin) stets eine edle Mässigung gezeigt. Otto lernte erst während eines längeren Aufenthalts in Rom, wo u. a. eine wild bewegte, in Komposition und Detailbildung noch ziemlich wüste Gruppe, »Kentaur und Nymphe« (1874), Leda und Jupiter (1876), die sitzende Marmorfigur Wilhelm von Humboldts für Berlin und die polychrom behandelte Marmorstatue einer Vestalin (in der Nationalgalerie) seinem ungestümen Naturalismus die Zügel anlegen. Die in Rom erworbene Marmortechnik zeigte er von ihrer günstigsten Seite in der genannten Figur W. v. Humboldts, in der Statue des Kupferstechers Chodowiecki und in einer Anzahl von weiblichen Büsten. 1886 kehrte er nach Berlin zurück, wo ihm die Ausführung des Lutherdenkmals übertragen wurde. Eberleins Stärke liegt in anmuthig bewegter Komposition, in einem fein entwickelten Schönheitsgefühl und in der virtuosen Darstellung des nackten jugendlichen Frauen- und Knabenkörpers. Ein aus seinem Fusse einen Dorn ausziehender Knabe (in der Nationalgalerie), eine Victoria, welche die Büste Kaiser Wilhelms I. bekränzt, eine griechische Flötenbläserin, ein griechisches Mädchen, Tauben opfernd, eine Psyche und ein tanzender Bacchant vertreten diese Richtung seiner Kunst am glücklichsten. Doch hat er sich auch in dekorativen Schöpfungen (Statue Leonardo da Vincis für die technische Hochschule in Charlottenburg, einem 45 Meter langen Friese an der Façade des Kultusministeriums in Berlin, welcher in fünfzig Figuren den Wirkungskreis jener Behörde versinnlicht, einem Kolossalrelief mit einer Apotheose Kaiser Wilhelms I.) als Künstler von Geschmack in der Anordnung der Einzelnheiten bewährt. Unter den Vertretern der malerischen Richtung ist Eberlein derjenige, welcher die Regungen der Seele in seinen Köpfen am zartesten und zugleich verständlichsten zum Ausdruck zu bringen weiss. Emil *Hundrieser*, der Schöpfer des Lutherdenkmals in Magdeburg und einer sitzenden Figur der Königin Luise für die Berliner Nationalgalerie, Carl Albert *Berg-*

meier, der vorzugsweise als Portraitbildner thätig ist, Richard *Ohmann*, welcher u. a. die Standbilder der Naturforscher L. v. Buch und Johannes Müller für das Hauptportal des Museums für Naturkunde geschaffen hat, Max *Klein* (geb. 1847), welcher sich gern in dramatisch bewegten Kolossalgruppen (Germane einen Löwen im Zirkus erwürgend, eine Szene aus der Sintfluth) bewegt Nicolaus *Geiger*, Carl *Hilgers*, der in der Schule Wittigs in Düsseldorf gebildete Schöpfer der Bronzestatue Friedrich Wilhelms I. im Lustgarten zu Potsdam und in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses, Joseph *Kaffsack*, der sowohl auf dem Gebiete der dekorativen Plastik wie als Portrait- und Genrebildner thätig ist, Bernhard *Roemer*, der sich in grossen und kleinen Portraitbüsten und -statuetten aus Marmor und Thon um die Einführung der Polychromie in die Plastik bemüht, Adolf *Brütt*, welcher durch die Gruppe eines alten Fischers mit einem vom Tode des Ertrinkens geretteten Mädchen 1887 einen grossen Erfolg erzielte, Walter *Schott* und Kuno von *Uechtritz*, ein Schüler des Wieners Tilgner, welcher in einigen Zierbrunnen ein glückliches Erfindungstalent und eine feinfühlige Formenbehandlung bekundet hat und als Portraitbildner ebenfalls für vollständige Polychromie oder zum mindesten für Tönung mit gebrochenen Farben wirkt, — das sind nächst den drei oben genannten die hervorragendsten der zur Zeit in Berlin thätigen Anhänger des malerisch-naturalistischen Stils. Eine vermittelnde Stellung zwischen ihnen und den strengen Formalisten der älteren Schule nehmen Heinz *Hoffmeister*, ein Schüler von Wittig in Düsseldorf, Max *Unger*, der Schöpfer der kolossalen Bronzestatue des Prinzen Friedrich Carl in Frankfurt a. O., und Robert *Baerwald* ein, welcher in einem Kaiser- und Kriegerdenkmal für die Stadt Posen seine Begabung für die monumentale Portrait- und die Idealplastik gleich glücklich bewährt hat. — Im Zusammenhang mit der Berliner Schule ist noch der an der Kunstakademie zu Königsberg als Lehrer thätige Friedrich *Reusch* (geb. 1843), ein Schüler von Albert Wolff, zu erwähnen, welcher, abgesehen von einem Kriegerdenkmal für seine Vaterstadt Siegen, zumeist Gruppen mythologischen und allegorischen Inhalts (Psyche den Cerberus besänftigend, Amor mit dem Helme des Mars, Triumph des Amor über Herkules, der Dämon des Dampfes, Fischer und Nixe, Kraft, Gerechtigkeit und Mässigung) geschaffen hat, in deren formaler Behandlung sich eine stetig wachsende Annäherung an einen gemässigten Naturalismus bemerklich machte.

5. Rietschel und die Dresdener Schule.

Als Ernst *Rietschel* Mitte November 1826 nach Berlin und in Rauchs Atelier kam, war dem zweiundzwanzigjährigen Jüngling die bild-

nerische Technik noch völlig fremd. An der Dresdener Akademie, an welcher er drei Jahre lang studirt hatte, wurde kein Unterricht in der Bildhauerkunst ertheilt, und so vermochte er, ausser der Empfehlung des sächsischen Staatsministers von Einsiedel und des Archäologen Böttiger Rauch nichts weiter vorzulegen als eine Anzahl von Zeichnungen, unter denen sich jedoch einige Studien nach dem Nackten befanden, deren »wahre und eigenthümliche Zeichnnng« Rauch derart gefiel, dass er ihn trotz Platzmangels in sein Atelier aufnahm. Am 15. Dezember 1804 in Pulsnitz als der Sohn eines armen Handschuhmachers geboren, durchlebte Rietschel in der Heimat eine an Entbehrungen und Mühsalen reiche Jugendzeit*), welche ihre Fortsetzung fand, als er, nachdem seine Kunstliebe unwiderstehlich zum Durchbruch gekommen, mit sechs Thalern in der Tasche als neunzehnjähriger Jüngling nach Dresden kam, wo er zwar freien Unterricht in der Akademie erhielt, aber seinen Unterhalt durch Erlangung von Preisen und sonstigen Wohlthaten fristen musste. Geistige Förderung empfing er erst in der letzten Zeit seiner Studien durch die Maler Naeke und Vogel, zwei Anhänger der nazarenischen Richtung. Unter ihrem Einfluss legte er den Grund zu der tiefen Religiosität, welche später ein Hauptzug seines Schaffens wurde und mit deren Hülfe er die Entwicklung der deutschen Plastik über Rauch hinausführte. Diese geistige Richtung, im Verein mit einem weichlichen, empfindsamen Gemüth, das bei ihm theils Stammeseigenthümlichkeit, theils Temperamentssache war, liess ihn auch in Berlin nicht recht heimisch werden, obwohl sein rastloser Fleiss ihn so rasch vorwärts brachte, dass Rauch schon nach einem halben Jahre seine Zufriedenheit mit dem jungen Manne an dessen Dresdener Beschützer melden konnte und Rietschel schliesslich sein Lieblingsschüler, dann als schnell der Schule entwachsener junger Meister sein vertrauter Freund wurde, dem er nicht nur die wärmsten Lobsprüche spendete, sondern auch ein ihm zuerst übertragenes Werk, das Denkmal des Königs Friedrich August in Dresden, zuwendete. Dieser Auftrag wurde der Wendepunkt im Leben Rietschels, welcher um diese Zeit in München thätig war, um die Modelle für Rauchs Max Josephs-Denkmal auszuführen. Im Jahre 1828 hatte er auch auf Grund eines Reliefs, welches den Abschied des Königs Ikarios von seiner Tochter Penelope und Odysseus darstellte, ein sächsisches Reisestipendium für Italien erhalten, konnte die italienische Reise aber wegen seiner Münchener Verpflichtungen erst im

*) Der Künstler hat darüber in seiner Selbstbiographie berichtet, welche Andreas Oppermann in seiner Biographie Rietschels (Leipzig 1863, 2. Aufl. 1872) herausgegeben hat. — Vgl. dazu F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. I. S. 80—123.

August 1830 antreten. Die nazarenischen Eindrücke seiner Jugend waren trotz der in Berlin empfangenen Einwirkung der Antike noch so mächtig in ihm, dass er in Italien mehr Gefallen an den malerischen und plastischen Schöpfungen der Frührenaissance als an denen der Reife, besonders an denen Michelangelos fand. Sein Aufenthalt in Italien war nur von kurzer Dauer, da er schon im Frühjahr 1831 das Modell zu dem Denkmal des sächsischen Königs in der Rauchschen Werkstatt in Berlin in Angriff nehmen sollte und überdies Unruhen in Italien ihn zu vorzeitiger Heimkehr nöthigten. Auch in Berlin sollte seines Bleibens nicht lange sein, da er während der Arbeit an dem Denkmal einen Ruf als Professor der Bildhauerkunst an die Akademie zu Dresden erhielt, wohin er 1832 übersiedelte und wo er bald so feste Wurzeln fasste, dass ihn ein verlockendes Anerbieten König Ludwigs I. trotz der Enge der sächsischen Verhältnisse nicht zu einer Veränderung seiner Stellung bewegen konnte. Der lebhafte, tief empfindende Sachse hatte doch so viel norddeutsches Blut in sich, dass er die Sachlage richtig durchschaute. Nach seiner Ablehnung schrieb er an Rauch: »Einen Gegenstand vollenden und mit all' den Kräften, die ich habe, dem näher bringen, was es als plastisches Kunstwerk werden soll — das ist mein Streben. Dort würde ich aber über Hals und Kopf eilen müssen und darüber versinken. Das fast dämonische Kunsttreiben des Königs hat mich manchmal nicht zu wahrer Freude daran kommen lassen.« Rietschel hätte einem solchen Ansturm von Seiten seines Auftraggebers um so weniger widerstehen können, als sein künstlerisches Naturel damals noch nicht zum Durchbruch gekommen war, sondern sich nur erst in tastenden und unselbstständigen Versuchen bewegte. Das Denkmal des Königs Friedrich August, bei dessen Gestaltung der Künstler freilich durch allerlei Einsprüche gehemmt wurde, ist nur eine befangene Nachahmung des Rauchschen Max-Josephs-Denkmals, und auch in den nächsten Schöpfungen Rietschels, den Reliefs für das Giebelfeld des Universitätsgebäudes (Augusteums) in Leipzig und für seine Aula, welche letzteren in zwölf Abtheilungen die Hauptmomente der Kulturgeschichte darstellen, zeigt sich noch ein unentschlossenes Schwanken zwischen romantischer Befangenheit und ursprünglicher Naivetät. Seine wirkliche Natur, welche in der Verbindung tiefer Empfindung und seelischer Erregung mit einer individuell und lebhaft bewegten, aber durch klassisches Ebenmaass beherrschten Formensprache ihren höchsten Ausdruck findet, kam erst in den Giebelgruppen für das neue Hoftheater in Dresden zum Durchbruch, deren nördliche die Tragödie mit dem zu ihr flüchtenden, von den Erinyen verfolgten, aber von Apollo und Athene geschützten Orestes darstellt, während in der südlichen die Macht der Musik durch

eine Reihe von Figuren veranschaulicht wird. Diese Gruppen sind gleich den für das Theater geschaffenen Statuen von Goethe und Schiller, Gluck und Mozart durch den Brand von 1869 zerstört worden, aber zum Theil noch in den Gipsmodellen erhalten, die in dem Rietschel-Museum im Palais des Grossen Gartens zu Dresden aufbewahrt werden, welches fast alle Schöpfungen des Künstlers in Modellen oder Abgüssen enthält. Nach diesem glücklichen Beginn richtete sich die Neigung Rietschels mehr und mehr auf die bildnerische Verkörperung des geistigen Elements in unserer Kultur und seiner Träger, worauf ihn auch der Umgang mit den geistig hervorragendsten Persönlichkeiten Dresdens hingeleitet haben mag. Zu voller Reife und Sicherheit entfaltete sich dann seine Kunstanschauung durch eine 1843 nach den Niederlanden und Paris unternommene Reise, deren Bedeutung Pecht dahin zusammenfasst, dass Rietschel von da ab zu der klaren Ueberzeugung gelangte, »dass jede Kunst, die nicht die Anschauungen und Gefühlsweise ihres Volkes widerspiegle, in der Luft stehe.« Die Reihe seiner Meisterwerke, welche nach der Rückkehr von dieser Reise entstanden, eröffnete 1844 ein einundvierzig Fuss langes kolossales Hochrelief für das Giebelfeld des Berliner Opernhauses: die Muse der Musik in der Mitte, umgeben von der Personifikation des Tanzes und den Grazien auf der einen, dem Dichter, der tragischen und komischen Muse und den Vertreterinnen der Malerei und der Bildhauerkunst auf der andern Seite. Diesen Auftrag wie die Ausführung der marmornen Pietà, der über dem langausgestreckten Leichnam Christi trauernden Madonna in der Vorhalle der Friedenskirche bei Potsdam, verdankte Rietschel der Fürsprache seines Lehrers und Freundes Rauch, welcher die Pietà unumwunden »als das erste Skulpturwerk« bezeichnete. In der That hat die religiöse Skulptur des neunzehnten Jahrhunderts hier ihren Höhepunkt erreicht. Der tiefste und edelste Schmerz, der des Mutterherzens, ist zu einem erschütternden Ausdruck gebracht worden, ohne dass die Hoheit der verehrungswürdigen Gestalten und der Adel der Formen durch allzu naturalistische Haltung und Detailbehandlung beeinträchtigt worden sind. Zwischen beide Schöpfungen fällt das Standbild des Landwirths Thaer für Leipzig, das erste in der Reihe der öffentlichen Denkmäler, welche er Rittern des Geistes gesetzt hat. Schon in ihm spricht sich jene »glückliche Verbindung der grössten realistischen Wahrheit mit hoher rhythmischer Durchbildung« aus, welche dann in der Bronzestatue Lessings für Braunschweig (1848—53) zu höchster Vollkommenheit gesteigert wurde. Mit der feinen Belebung und Durchgeistigung des zu hoher, aber in den Grenzen der geschichtlichen Wahrheit gehaltener Idealität erhobenen Kopfes harmoniren die freie, ungezwungene, welt-

männische Haltung und die sorgfältige Behandlung der Tracht, welcher durch Rietschels Hände das Pedantische, Spiessbürgerliche und Unkünstlerische völlig genommen wurden. Diese Statue wie eine von Rietschel geschaffene Büste des Dichters sind klassische Verkörperungen des in der Blüthe seiner Manneskraft stehenden Lessing geworden. Mit nicht geringerer Genialität löste er die Kostümfrage bei der ebenfalls in Bronzeguss ausgeführten Goethe- und Schillergruppe für Weimar, deren Ausführung ihm nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Palermo (1851), den er wegen eines Brustleidens hatte nehmen müssen, übertragen wurde. Rauch hatte, wie wir oben gesehen haben, den Auftrag abgelehnt, weil er an der antiken Tracht festhielt. Rietschel überwand nicht nur diese Schwierigkeit, sondern auch die grössere, welche ihm durch das Nebeneinanderstellen der beiden Kolossalgestalten bereitet wurde, die durch das Motiv des gemeinsamen Kranzhaltens nur sehr äusserlich mit einander verbunden sind. Desto mehr sorgte Rietschel für eine künstlerische Verbindung durch den Zusammenfluss schön geschwungener Linien, durch die Eurhythmie der Bewegungen und Stellungen, wozu noch das fein abgewogene Widerspiel in der Charakteristik der Köpfe trat, dort die vornehme Ruhe, die geistige Ueberlegenheit des philosophisch angelegten Universalmenschen, hier die glühende, den höchsten Zielen zugewendete Begeisterung des gotterfüllten Sängers. Zu gleicher Zeit arbeitete Rietschel an einer Reihe von dekorativen Werken für die Semperschen Galeriegebäude, an Reliefs in Zwickeln und Friesen und an Statuen. Von letzteren entfielen auf ihn, da er sich mit Hähnel in die Aufgabe zu theilen hatte, Phidias, Perikles, Giotto, Holbein, Dürer und Goethe, und auch hier gelang es ihm, was für seine ganze geistige Richtung bezeichnend ist, in den Figuren von Dürer und Holbein wiederum klassische Typen zu schaffen, welche die geistige Bedeutung der Dargestellten im Charakter ihrer Zeit vollkommen erschöpfen. Es folgten eine Büste Rauchs, ein Meisterwerk von höchster technischer Vollendung, das Modell für die Brunonia auf dem Viergespann auf dem Schlosse zu Braunschweig (in Kupfer getrieben von Howaldt) und die Bronzestatue Carl Maria von Webers für Dresden, in welcher die Charakteristik des gleichsam höherer Eingebung lauschenden Tondichters auf das glücklichste gelungen ist, während die unumgängliche Nothwendigkeit, die von der Natur vernachlässigte Gestalt des Dichters mit einem Mantel umhüllen zu müssen, die plastische Wirkung etwas geschädigt hat.

Eine so fieberhafte Thätigkeit erschütterte die Lebenskraft des durch die Entbehrungen seiner Jugend brustkrank gewordenen Künstlers vollends. Gleichwohl war sein feuriger Geist noch stark genug, dass er wenigstens

die letzte grosse Aufgabe, die ihm zu Theil wurde, das Lutherdenkmal in Worms, für eine würdige Lösung vorbereiten konnte. Er selbst führte noch das Modell der Kolossalstatue Luthers aus, welches den Mittelpunkt der Anlage bildet, und dasjenige Wiclefs, einer der vier sitzenden Figuren, welche das Postament der Hauptfigur umgeben, und wieder brachte er das unerschütterliche Gottvertrauen des kühn gen Himmel blickenden Mannes, welcher mit energischer Bewegung die rechte Hand auf die in seiner Linken ruhende Bibel legt, zu einem Ausdruck von typischer Vollendung. Als Rietschel am 18. Februar 1861 starb, den letzten Blick auf die Lutherstatue gerichtet, hinterliess er eine Schule, deren Glieder nicht nur zur Ausführung der noch übrigen zehn Statuen und des sonstigen bildnerischen Schmucks für das Lutherdenkmal befähigt waren, sondern die auch dafür sorgte, dass die Dresdener Bildhauerschule nach dem Tode ihres Begründers in seinem Geiste weiter thätig blieb.

In der Charakteristik Rietschels haben wir nur seiner grossen Monumentalschöpfungen gedacht. Doch besass er auch ein fein entwickeltes Gefühl für das Anmuthige, Idyllische und selbst für das Humoristische, was er in einer Anzahl höchst reizvoller Reliefkompositionen (z. B. den vier Jahreszeiten, dem Christengel, den auf Panthern reitenden Amoretten) bekundet hat, und gerade diese Richtung seiner Kunst wurde durch seine Schüler mit besonderem Eifer und mit glücklichstem Erfolg weiter ausgebildet. — Die Schüler Rietschels, welche das Lutherdenkmal vollendeten, waren Gustav *Kietz* (geb. 1826 zu Leipzig), Johannes *Schilling* (geb. 1828 zu Mittweida) und Adolf *Donndorf* (geb. 1835 zu Weimar). Ersterer war schon Rietschels Gehülfe bei der Ausführung der Modelle zu den Lessing-, Goethe- und Schillerdenkmälern und zur Braunschweiger Quadriga gewesen. Auf ihn fielen nach dem Tode des Meisters die sitzende Figur von Huss, die Statue Philipps von Hessen und die Stadt Augsburg. In seinen ersten selbstständigen Werken, der Bronzestatue des Nationalökonomen List für Reutlingen und dem Uhland-Denkmal für Tübingen, schritt er mit Glück auf den von Rietschel eröffneten Bahnen vorwärts, und auch in seinen späteren Schöpfungen (einem Faust und Mephistopheles für das neue Hoftheater in Dresden, einer Madonna und zahlreichen Büsten) legte er den Schwerpunkt auf den Ausdruck der Empfindung und des Gemüthslebens. — Donndorf, welcher 1853 in das Atelier Rietschels getreten war, hatte durch seine Thätigkeit ein so grosses Vertrauen auf seine Begabung erweckt, dass ihm die Ausführung der zwei noch übrigen sitzenden Figuren am Hauptpostament, Savonarola und Petrus Waldus, die Statuen Friedrichs des Weisen, Reuchlins und der Stadt Magdeburg übertragen worden.

Seine eigenen Schöpfungen zeigen ein überwiegend realistisches, auf schlichte portraitmässige Darstellung gerichtetes Gepräge, was eine feine geistige Belebung der Köpfe seiner Figuren — es sind zumeist Dichter und Künstler — nicht ausschliesst. Seine Hauptwerke sind eine Reiterstatue des Grossherzogs Karl August in Weimar (1875), ein Grabdenkmal für Freiligrath in Cannstatt (1878), eine Bronzestatue von Cornelius in Düsseldorf (1879), ein Grabdenkmal für Robert Schumann in Bonn (1880), eine Bronzestatue Johann Sebastian Bachs in Eisenach und das Goethedenkmal in Karlsbad. Seine besondere Begabung für charaktervolle Darstellung solcher Helden des Geistes hatte er schon früher in einer sehr lebendigen Statuette Goethes dargethan, noch mehr aber in neuerer Zeit durch mehrere die geistige Bedeutung des gewaltigen Mannes mit vollendeter Wahrheit widerspiegelnde Marmorbüsten des Fürsten Bismarck, von denen sich zwei in Göttingen (im Rathhause und in der Aula der Universität) befinden. Im Jahre 1877 wurde Donndorf als Professor der Bildhauerkunst an die Kunstschule in Stuttgart berufen. — Die lyrische Richtung der Rietschelschen Kunst hat Johannes *Schilling* am glücklichsten und vielseitigsten weitergebildet, ohne die Forderung des monumentalen Stils, wo er nothwendig war, darüber aus den Augen zu verlieren.*) Er war nach dreijährigem Studium auf der Akademie zu Dresden 1845 in das Atelier Rietschels getreten, bei welchem er fünf Jahre arbeitete. Nebenher übte auch Hähnel, der später für sein Fortkommen wesentlich sorgte, Einfluss auf ihn aus. Noch vor seinem Austritt aus Rietschels Atelier schuf er eine Gruppe »Amor, welcher Psyche die Leyer stimmt«, das erste jener durch Anmuth der Formengebung und des Linienflusses wie durch Zartheit der Empfindung gleich ausgezeichneten Werke, in welchen nachmals seine künstlerische Thätigkeit ihre eigenartige Physiognomie und ihren Schwerpunkt fand. Nachdem er einen vergeblichen Versuch gemacht, bei Rauch in Berlin Arbeit zu erhalten, dort aber einige Monate in Drakes Atelier thätig gewesen, folgte er 1853 einer Einladung Hähnels, welcher ihn an seinen Arbeiten für das neue Dresdener Galeriegebäude betheiligte. Selbstständig schuf er während dieser Zeit einen Kinderfries für das westliche Portal des Gebäudes und zwei Reliefmedaillons »Jupiter und Ganymed« und »Venus«, welche ihm ein Reisestipendium für Italien einbrachten, wo er sich von 1854—56 aufhielt und vier Reliefs mit tanzenden Centauren, die von Eroten geneckt werden, und die Figur eines sterbenden Achilles ausführte. 1856 gründete

*) Vgl. die ausführliche Charakteristik des Künstlers bei Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 271—305.

er in Dresden ein Atelier, aus welchem in den folgenden Jahren die Friese für das Vestibül des Galeriegebäudes, die niederländische und die deutsche Kunstentwicklung darstellend, eine Büste Jahns für dessen Grab in Freiburg a. d. Unstrut, die Bronzestatue des Oberbürgermeisters Demiani für Görlitz und mehrere dekorative Arbeiten hervorgingen. Die in Italien empfangenen Eindrücke gewannen aber erst Gestalt, als Schilling 1862 mit der Ausführung von vier die Tageszeiten versinnlichenden Gruppen begann, welche zu beiden Seiten der zur Brühlschen Terrasse emporführenden Freitreppe aufgestellt werden sollten. Den Auftrag zu diesem Werke, welches seine künstlerische Stellung begründete, hatte er in Folge einer siegreich bestandenen Konkurrenz erhalten. In der 1863 vollendeten Gruppe der »Nacht«, welche wie die drei anderen aus einer Haupt- und zwei Nebenfiguren besteht, sind die Erinnerungen an die römischen Studien, an Michelangelo und Raffael, noch am stärksten lebendig. In dem zunächst ausgeführten »Abende« treten sie bereits hinter der sich immer kräftiger entwickelnden Begabung Schillings für die edle Harmonie des Linienflusses im Gruppenaufbau zurück, bis in der 1867 vollendeten Gruppe des »Morgens«, einer von zwei jüngeren Schwestern umgebenen, zu edelster Blüthe entfalteten Mädchengestalt, die inzwischen gewonnene Eigenart seiner Formenbildung zu durchaus selbstständigem Ausdruck gelangte. Um diese Zeit vollendete er auch die Figur der Stadt Speyer, die er nach Rietschels Skizze für das Lutherdenkmal in Worms modelliert hatte, und 1868 fand der Cyklus der Tageszeiten mit dem »Tage« seinen Abschluss. Die Anmuth der Formen, welche einen Hauptreiz der vier Gruppen ausmacht, ist bei der Ausführung in Sandstein nicht zur Geltung gelangt, und die vor einigen Jahren erfolgte Vergoldung der Gruppen hart nur dazu gedient, die edle majestätische Ruhe dieser Gebilde in das Gegentheil zu verkehren. Nach Vollendung dieser Arbeiten wurde Schilling zum Professor der Bildhauerkunst und Vorsteher eines Ateliers an die Akademie berufen und begann nunmehr eine von Jahr zu Jahr wachsende Lehrthätigkeit, welche durch eine Reihe von monumentalen Aufträgen für seine Schüler auch von grosser praktischer Bedeutung wurde. In rascher Reihenfolge wurde ihm — durchweg auf Grund von zum Theil mehrmaligen Konkurrenzen — die Ausführung des Denkmals für den Erzherzog Maximilian (Kaiser von Mexiko) in Triest (1875 enthüllt), des Schillerdenkmals für Wien (1876 enthüllt), des Rietscheldenkmals für die Brühlsche Terrasse in Dresden (1876 enthüllt), des Kriegerdenkmals für Hamburg (1877 enthüllt) und des Nationaldenkmals auf dem Niederwald (am 28. Sept. 1883 durch Kaiser Wilhelm I. eingeweiht) übertragen.

Diese Werke gaben ihm Gelegenheit, seine Begabung nach allen Richtungen hin zu erproben. Am engsten begrenzt ist sie, wo es sich wie z. B. bei dem Hamburger Kriegerdenkmal um die Darstellung einer dramatisch bewegten Gruppe oder wie bei dem grossen die »Wacht am Rhein« durch das deutsche Heer und seine Führer versinnlichenden Hochrelief an der Vorderseite des Sockels des Niederwalddenkmals um die klare Anordnung grosser Massen handelt. Unter dieser Schwäche leidet auch das ebenfalls 1883 enthüllte Reformationsdenkmal in Leipzig, welches Luther sitzend, die Bibel auf dem Schoosse, und neben ihm Melanchthon stehend in einer nicht glücklich verbundenen, auch für ein Monumentalwerk zu genremässig aufgefassten Gruppe auf hohem Sockel zeigt, wie denn überhaupt Schillings Stärke nicht in der realistischen Portraitdarstellung ganzer Figuren liegt. Das ist auch der Hauptmangel des Wiener Schillerdenkmals. Die grossen Vorzüge seiner Kunst, Schönheit der Formen, vollendete Anmuth in der Komposition gemessener, feierlicher Bewegungen und edle Harmonie des Linienflusses, offenbarten sich dagegen in gesteigertem Maasse an den freien Figuren des Niederwalddenkmals, zumeist an der Kolossalgestalt der Germania selbst, deren Bewegungsmotiv, das Emporheben des rechten Arms mit dem Siegespreis, der Kaiserkrone, in der Hand wesentlich dazu beigetragen hat, die Figur volksthümlich und allgemein verständlich zu machen, dann aber auch in den zu beiden Seiten des Unterbaus stehenden, geflügelten Jünglingsgestalten des Krieges und des Friedens und in der unterhalb des Reliefs befindlichen Gruppe des Rheins, welcher sein Wächterhorn der Jungfrau Mosel übergiebt. Trotz seiner kolossalen Maasse kommt die Monumentalität des Denkmals wegen seiner Aufstellung auf einer Bergeshöhe freilich nicht für die Ansicht vom Rheine zur Geltung, sondern erst, wenn man sich in unmittelbarer Nähe des Denkmalplatzes befindet. Von den übrigen Werken Schillings sind noch die von Panthern gezogene Quadriga mit Bacchus und Ariadne als Bekrönung des Hauptportals am Dresdener Hoftheater, eine Marmorstatue des Phidias im städtischen Museum zu Leipzig, die Gruppe »Apollo unter den Hirten« im Giebelfelde des neuen Konzerthauses daselbst und das Reiterdenkmal des Königs Johann für Dresden (1889 enthüllt) hervorzuheben.

Aus der Schule Schillings*) sind u. a. Heinrich *Möller* (geb. 1835 zu Altona), welcher sich besonders durch mythologische Gruppen und Einzelfiguren (Satyr, einen Faun die Becken schlagen lehrend, und Panin

*) Vgl. zu diesem Abschnitt den Aufsatz von C. Clauss »Die Dresdener Bildhauerschule« in der Zeitschrift für bildende Kunst 1872 S. 189—195, 225—233.

mit einem Satyrknaben, der die Muscheltrompete bläst, Amor auf dem Anstand, Pan als Erfinder der Schalmei, Aesop seine Fabeln erzählend) bekannt gemacht hat, Adolf *Breymann* (1839—1878), der begabte Schöpfer des Brunnenstandbildes Heinrichs des Löwen und des Siegesdenkmals in Braunschweig, Robert *Diez* (geb. 1844), welcher in der Figur eines mittelalterlichen Scholaren, der eilenden Laufes mit einer gestohlenen Gans unter dem Arm eine zweite am Flügel erwischt (als Brunnenfigur für den Ferdinandsplatz in Dresden ausgeführt), ein Meisterstück realistischer Genreplastik von höchster Lebendigkeit geschaffen hat, Karl *Schlüter* (1846—1884), ein mit feinstem Formengefühl und der Fähigkeit seelenvollen Ausdrucks begabter Künstler, dessen Hauptwerke Idealfiguren (ein auf einem antiken Säulenkapitäl ruhender römischer Hirtenknabe in der Berliner Nationalgalerie) und weibliche Portraitbüsten sind, Robert *Toberentz* (geb. 1849), gegenwärtig Vorsteher eines Ateliers für Bildhauerkunst am schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, wo er u. a. einen monumentalen Brunnen für Görlitz geschaffen hat, und Robert *Henze* (geb. 1827 zu Dresden) hervorgegangen. Letzterer hat freilich den grössten Theil seiner Ausbildung bei Ernst Julius *Hähnel* erlangt, welcher sich noch bei Rietschels Lebzeiten eine bedeutende Stellung errang und nach jenes Tode die Führung in der Dresdener Bildhauerschule übernahm.*) Am 9. Mai 1811 in Dresden geboren, offenbarte Hähnel seine künstlerische Begabung, zunächst für die Malerei, schon so frühzeitig, dass sein wohlhabender Vater ihm keine Hindernisse in der Wahl eines künstlerischen Berufes bereitete, freilich des nach den Anschauungen der damaligen Zeit ergiebigsten, der Architektur. Er begann seine Studien auf der Bauschule in Dresden, wo er einen fünfjährigen Cursus durchmachte, und ging dann nach München zu Gärtner. Hier wurde er mit Schwanthaler und dem dort vorübergehend anwesenden Rietschel bekannt, und diese Begegnung erweckte die schon lange in ihm schlummernde Neigung zur Bildhauerkunst. Als er im Herbst 1831 nach Florenz ging, wirkten die Schöpfungen Michelangelos so mächtig auf ihn ein, dass er seine ersten Vorbereitungen für die Bildhauerkunst an der dortigen Akademie machte. Hier wie in Rom, wo er im Herbst des folgenden Jahres eintraf und zwei Jahre blieb, kam er nicht zu erheblicher schöpferischer Thätigkeit, sondern widmete sich vorzugsweise dem Studium der Antike und der Renaissancekunst, wobei er sich fast ausschliesslich auf sein Formengedächtniss verliess. Dazu kam noch der Umgang mit Thor-

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 241—271. — Die Hauptwerke des Künstlers sind in 150 Lichtdrucknachbildungen 1882 und 1887 in Dresden erschienen.

waldsen, Cornelius, J. A. Koch, J. M. Wagner und Semper, und aus diesen Elementen erwuchs allmälig die geistige und formale Grundlage seiner Kunst, welche sich als eine harmonische Verschmelzung antiker Formenschönheit und Lebensfülle mit dem heroischen Pathos der italienischen Renaissance kennzeichnet. Die letzte Reife erhielt seine künstlerische Richtung durch Genelli, welchen er 1835 in München kennen lernte, wohin er nach kurzem Aufenthalt in Dresden übergesiedelt war, weil er in seiner Vaterstadt trotz seiner Beziehungen zu Rietschel und Semper keine Beschäftigung finden konnte. Was er durch Umgang und Studium gewonnen hatte, und was ihm sein bewegliches, von kräftiger Lebenslust beherrschtes Temperament zur Beherrschung, Durchdringung und Aneignung des Gewonnenen half, das vermochte er erst zu zeigen, als ihn Semper im November 1838 nach Dresden berief, wo er an der plastischen Ausschmückung des Hoftheaters Theil nehmen sollte. Nach Pechts Mittheilungen ist Semper dazu veranlasst worden, weil letzterem »der genial übermüthige Hähnel von jeher viel sympathischer war als der fromme Rietschel«, und dieser wäre allerdings nicht fähig gewesen, den Bacchuszug für die Attika an der Rückseite des 1869 abgebrannten Hoftheaters zu komponiren, in welchem Hähnel seine lange zurückgehaltene Schaffenslust und -kraft mit voller Energie und einem für die damalige Zeit äusserst kühnen Humor emporquellen liess. Dieses Werk, welches die künstlerische Stellung Hähnels begründete, ist nur noch in Gypsabgüssen vorhanden. Wohl aber sind seine für das erste Hoftheater ausgeführten Statuen des Sophokles und Aristophanes, Shakespeares und Molières aus dem Brand gerettet und an der Vorderseite des neuen Hauses wieder aufgestellt worden. In der Charakteristik dieser Figuren zeigte sich bereits Hähnels Begabung für das glückliche Erfassen der geistigen Grundzüge eines Individuums; sie steigerte sich aber noch in den zehn Jahre später ausgeführten Portraitstatuen für die Façade des neuen Galeriegebäudes. Es sind Alexander der Grosse, Lysippos, Dante, Michelangelo, Raffael und Cornelius, deren jede so aufgefasst ist, dass sie nicht bloss das Einzelwesen, sondern auch seine ganze geistige Richtung und seine allgemeine geschichtliche Stellung kennzeichnet und nahezu erschöpft. Letzteres ist ihm am glücklichsten in der Statue Raffaels gelungen, welche er später über den ersten dekorativen Zweck hinausgehoben und mehrfach überarbeitet und noch weiter vervollkommnet hat (Marmorausführungen im Museum zu Leipzig und in der Berliner Nationalgalerie). In diesen Figuren wie in den zahlreichen Reliefs und Friesen, welche er für den Neubau des Galeriegebäudes ausführte, konnte er das ideale Moment, seine stärkste Seite, in voller Reinheit hervorkehren, und

unter diesem Gesichtspunkte sind seine öffentlichen Denkmäler zu beurtheilen. Die besten sind diejenigen, in welchen ein idealer, von der Antike abgeleiteter Zug zur Geltung kommen kann, sei es in der Hauptfigur, sei es in den allegorischen Nebenfiguren oder in den Sockelreliefs. So wird man bei dem Beethovendenkmal in Bonn (1844) den Reliefs den Vorzug geben, vornehmlich dem die geistliche Musik durch die heilige Cäcilie darstellenden, bei dem Denkmal Kaiser Karls VI. in Prag (1847), des Stifters der Universität, den Sinnbildern der vier Fakultäten, bei dem Denkmal des Königs Friedrich August II. auf dem Neumarkt in Dresden den vier den Sockel umgebenden Herrschertugenden, bei dem Denkmal Theodor Körners für Dresden (1871 enthüllt) der Figur des begeistert zum Lenker der Schlachten emporblickenden Heldenjünglings, obwohl die Schwierigkeiten, welche die moderne Tracht dem Künstler bereitete, auch in dieser besten seiner Portraitstatuen aus neuerer Zeit nicht völlig überwunden sind. An Aufgaben, welche ausschliesslich auf modernes Portrait und monumentale Wirkung gestellt waren, wie an den Reiterstatuen des Fürsten Karl zu Schwarzenberg für Wien und des 1815 bei Quatrebras gefallenen Herzogs Friedrich Wilhelm auf dem Schlossplatz zu Braunschweig, scheiterte daher seine Kunst, und ebenso sind seine dekorativen Arbeiten für das Hofoperntheater in Wien, die Personifikationen der Phantasie, der Melpomene und Thalia, des Heroismus und der Liebe für die Loggia und die Verkörperungen der klassischen und romantischen Poesie auf zwei Flügelrossen über der Loggia nicht ihrer Aufgabe gerecht geworden, eine Architektur zu beherrschen, die freilich zu der im Laufe der Jahre immer strenger gewordenen antikisirenden Formensprache Hähnels im Widerspruche steht. Als Hähnel den Auftrag zur Ausführung eines Leibniz-Denkmals für Leipzig erhielt (1881 vollendet), sah er sich wieder einer seinem geistigen Wesen mehr entsprechenden Aufgabe gegenüber. Doch hat eine ungefähr zu gleicher Zeit entstandene Gruppe »Eva, die den kleinen Abel vor Kain schützt«, gezeigt, dass auch noch in hohem Alter der Schwerpunkt seines Schaffens in der an Michelangelo genährten Idealplastik liegt. — In seiner Eigenschaft als Professor an der Dresdener Kunstakademie hat Hähnel eine Zahl von Schülern herangebildet, welche die Einseitigkeit der Rietschelschen Richtung ergänzt und zum Theil auch auf jenen Gebieten der Plastik, in welchen Hähnel selbst nicht heimisch werden konnte, hervorragendes geleistet haben. So besonders der schon erwähnte Robert *Henze*, welcher anfangs Schlosser gewesen war, bevor er die Akademie besuchen und nach Beendigung seiner Studien 1856 in das Atelier Schillings eintreten konnte. Nachdem er dann noch fünf

Jahre bei Hähnel gearbeitet und eine Studienreise nach Italien gemacht, begann er 1864 seine Thätigkeit mit einer Brunnenstatue Kaiser Heinrichs I. für Meissen, welcher die Bronzestatue der Kurfürstin Anna vor der Annenkirche in Dresden folgte, ein völlig realistisch gehaltenes Portrait mit treuer Wiedergabe der geschichtlichen Tracht. Dieselben Vorzüge haben auch die Bronzestatuen des Fürsten Wolfgang von Anhalt in Bernburg (1880) und die Bronzefigur der Barbara Uttmann, der Begründerin der Spitzenklöppelei im sächsischen Erzgebirge, für einen monumentalen Brunnen in Annaberg, während er in dem 1880 enthüllten Siegesdenkmal auf dem Altmarkt in Dresden, der Marmorfigur einer Germania mit dem Reichsbanner auf hohem cylindrischen Sockel, der von vier sitzenden, Begeisterung und Tapferkeit, Wissenschaft und Friede darstellenden weiblichen Gestalten umgeben ist, eine nicht geringere Begabung für die Idealplastik bekundete. Ein vorwiegend realistisches Talent ist Diedrich *Kropp* (geb. 1824 zu Bremen), welcher es vom Schiffszimmermann zum Bildschnitzer für Schiffe brachte und dabei ein solches Talent zeigte, dass er die Mittel erhielt, sich ein Jahr lang auf der Münchener Akademie und dann fünf Jahre bei Hähnel auszubilden. Nachdem er noch vier Jahre in Rom zugebracht, liess er sich 1861 in seiner Vaterstadt nieder, wo er ausser Portraitbüsten und -statuetten vornehmlich dekorative Arbeiten für öffentliche Gebäude, u. a. einen heiligen Lukas für die Façade der Halle des Künstlervereins, eine Marmorstatue der Brema und eine Reihe von Sandsteinfiguren, die verschiedenen Zweige des Handwerks und des Gewerbes darstellend, für die Börse und ein Relief der Bergpredigt über dem Portal der Rembertikirche ausgeführt hat. — Ferdinand *Hartzer* (geb. 1831 zu Celle), welcher nach vorübergehendem Aufenthalt in Dresden, München und Nürnberg seine letzte Ausbildung während der Jahre 1862—67 in Dresden erhielt, dann zwei Jahre in Italien verweilte und sich 1869 in Berlin niederliess, hat in seinen monumentalen Hauptwerken, der Marmorstatue Thaers für Celle, dem Bronzestandbild des Komponisten Marschner für Hannover, der Statue des Komponisten Spohr für Kassel und dem Siegesdenkmal für Gleiwitz sich ebenso glücklich in der realistischen Portraitplastik wie in der phantasievollen Erfindung und auf den Ausdruck des Erhabenen gerichteten Gestaltung von Idealfiguren gezeigt. — Karl *Echtermeyer* (geb. 1845 in Kassel), welcher seit 1866 bei Hähnel arbeitete, schuf dort unter dessen Leitung zwei Erstlingswerke von glücklichem Wurf: einen tanzenden Faun und eine tanzende Bacchantin (1868—1870, in Bronzeguss in der Berliner Nationalgalerie). Die ursprüngliche Frische der Erfindung und Ausführung, welche diese beiden Figuren auszeichnen, hat er später noch

in mythologischen Gruppen und Figuren (z. B. einem Faun und einer Bacchantin für das neue Hoftheater in Dresden) bewährt. Seine Hauptwerke sind jedoch die durch geistvolle Feinheit der Charakteristik, durch Anmuth und Würde der Haltung und durch technische Vollendung in der Marmorausführung gleich hervorragenden acht Idealfiguren für die neue Gemäldegalerie in Kassel, welche die vornehmsten Stätten der Kunstübung, Griechenland, das alte Rom, Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland, Holland und England, durch Frauengestalten in der Tracht jener Zeit verkörpern, in welcher die Kunst in den betreffenden Ländern die höchste Blüthe gezeitigt hat. Seit 1883 ist Echtermeyer Professor am Polytechnikum zu Braunschweig, für welches er die kolossalen Sandsteinfiguren der Kunst und der Wissenschaft geschaffen hat. — Zwei andere Schüler von Hähnel, Karl *Kundmann* (geb. 1838 zu Wien) und Otto *Koenig* (geb. 1838 zu Meissen) haben sich bald nach beendigten Studien in Wien niedergelassen, wo sich ihre künstlerische Eigenart unter dem Einfluss der dortigen Kunst und des dortigen Volksthums entwickelt hat. Von jüngeren Mitgliedern der Dresdener Bildhauerschule sind noch Heinrich *Bäumer*, der Schöpfer der anmuthigen Marmorgruppe »Venus droht Amor die Flügel zu stutzen« auf der Bürgerwiese zu Dresden, und Heinrich *Epler* zu nennen, welcher in einer trauernden kranzwindenden Victoria für das Grabmal des Generals von Goeben in Koblenz eine neue eigenartige Auffassung des überlieferten Typus voll Ernst und tiefer Empfindung mit glücklichem Erfolge versucht hat.

Im Zusammenhange mit der Dresdener Schule ist noch derjenige Schüler Rietschels zu erwähnen, welcher die religiöse Richtung in der Kunst des Meisters fortzusetzen beflissen war, aber bisher nur wenig Arbeiten aus diesem Stoffbereiche beendet hat: August *Wittig* (geb. 1826 zu Meissen). Sein Hauptwerk ist die bereits 1852 in Rom begonnene, 1854 im Gipsmodell vollendete, aber erst 1871 in Marmor ausgeführte Gruppe »Hagar und Ismael« (in der Berliner Nationalgalerie), welche sich der vollen Zustimmung von Cornelius zu erfreuen hatte, der auf Wittigs geistige Richtung von Einfluss wurde. Ausser dem Relief einer Grablegung Christi hat er später nur noch zwei Apostelstatuen für die Basilika in Trier geschaffen. Seine übrigen hervorragenden Arbeiten gehören dem Gebiete der Portraitplastik an: die kolossale Bronzebüste von W. v. Schadow für den nach dem Meister benannten Platz in Düsseldorf, die kolossale Bronzebüste von Cornelius für die Nationalgalerie und die Marmorstatue von Carstens für die Vorhalle des alten Museums in Berlin. Eine auf's Grosse gerichtete Formenbehandlung und ein tiefer Ernst der Auffassung sind die Eigenthümlichkeiten seiner

Werke. 1864 wurde er an die Akademie zu Düsseldorf berufen, um dort eine Bildhauerschule zu begründen, aus welcher u. a. die schon genannten Carl Hilgers und Heinz Hoffmeister, beide in Berlin ansässig, und der auf dem Gebiete der religiösen Bildnerei thätige Joseph *Tüshaus* hervorgegangen sind.

6. Die romantische Schule und der Naturalismus in München.

Die Entwicklung der Münchener Bildhauerkunst im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts hat in demselben Maasse unter dem Einflusse und unter dem Eigenwillen König Ludwigs I. gestanden wie die der Malerei. Sie spiegelt denselben Wechsel zwischen den klassizistischen und den romantischen Neigungen des königlichen Auftraggebers wieder, und wenn die letzteren schliesslich das Uebergewicht gewannen, so war das nicht etwa das Ergebniss ästhetischer Erwägung, sondern des zufälligen Umstandes, dass der König in Ludwig *Schwanthaler* (1802—1848) eine künstlerische Kraft fand, die der fieberhaften Eile, mit welcher der Monarch jeden Gedanken ausgeführt wissen wollte, bereitwilligst entgegenkam, und da diese Arbeitskraft, deren Endziel schnelle Vollendung der gestellten Aufgaben war, unter dem Einflusse der romantischen Ideen der zwanziger und dreissiger Jahre stand, erhielt auch die Skulptur ihre romantische Richtung. Wenn man ihr auf den Grund geht, wird man inne, dass sie diesen Beinamen nur um der Stoffe willen tragen darf, welche sie zumeist behandelte. Ein formales Element, das einer Weiterbildung fähig gewesen wäre, besitzt sie nicht. Ihre Grundzüge sind malerische Willkür in der Komposition und summarische, bis zur Flüchtigkeit, Nachlässigkeit und Unnatur gesteigerte Behandlung der Einzelformen, und das sind zwei Dinge, die sich gegenseitig ausschliessen. Die malerische Richtung in der Skulptur hat sich in München erst die Existenzberechtigung erkämpft, als sie eine ihrer Hauptaufgaben in der strengen Nachahmung der Natur erblickte. Man hat gesagt, dass Schwanthaler für München gewesen wäre, was Rauch für Berlin war. Aber dieser Vergleich ist nur zutreffend hinsichtlich des Umfangs der Thätigkeit beider Künstler. In ihrem Wesen sind sie grundverschieden. Denn gerade derjenige Vorzug Rauchscher Kunst, welcher die geschichtliche Bedeutung des Berliner Meisters in erster Linie feststellt, die Sicherheit im Ergreifen und Festhalten des monumentalen Stils, war Schwanthaler versagt. Seine Begabung wurzelte in der Improvisation, und er wäre in einer Zeit wie der jetzigen, wo die plastische Verzierung von Bauwerken und der Bedarf an Modellen für alle Zweige der Kunstindustrie einen grossen Kraftaufwand erfordern, vielleicht auf einen seiner Begabung entsprechenden Platz gekommen.

Aber der Mehrzahl der Aufgaben, die ihm König Ludwig stellte, vornehmlich aber den zahlreichen, ihm übertragenen Denkmälern war Schwanthaler nicht gewachsen. Die Begeisterung, welche die romantische Skulptur als ein Vielen erwünschtes Seitenstück zu der romantischen Malerei in den Tagen der blühendsten Kunstthätigkeit unter Ludwig I. hervorrief, ist dann auch schnell einer allgemeinen Ernüchterung gewichen, und gegenwärtig bedarf es keiner weiteren Begründung für die Thatsache, dass Schwanthaler nur ein gewandter, schnellfertiger Dekorateur war, dem die Befriedigung seiner Auftraggeber auch als die höchste eigene Befriedigung galt. *) Sein künstlerisches Ideal war schon in frühester Jugend die Romantik deutschen Helden- und Ritterthums gewesen, und da sein Vater Bildhauer war, lag es in den Verhältnissen, dass er seinem Nachbildungstrieb durch die Mittel der Plastik zu genügen suchte. Es ist bezeichnend für ihn, dass Relieffriese für einen noch von König Max I. bestellten silbernen Tafelaufsatz seine erste Arbeit waren, welche das Interesse von Cornelius erweckte, der ihn für seine plastisch-dekorativen Zwecke in der Glyptothek verwendete. Nach kurzem Aufenthalt in Italien (1826) war er wieder eine Zeit lang mit dekorativen Arbeiten beschäftigt, bis er 1832 von neuem nach Rom gehen konnte, wo er bis 1834 blieb und durch den Verkehr mit Thorwaldsen Einflüsse empfing, die jedoch nur seine Formenbehandlung etwas im Sinne der Antike läuterten. Nach München zurückgekehrt, entfaltete er dann im Laufe von vierzehn Jahren eine Thätigkeit, welche nicht nur die hervorragendsten Bauten König Ludwigs mit Reliefs, Friesen, Einzelfiguren und Gruppen versorgte, sondern auch eine lange Reihe von Modellen für Erzstandbilder in süddeutschen Städten lieferte. Was ihm die Natur an feinem Gefühl für gefällige Darstellung und an Leichtigkeit des Entwurfs mitgegeben hatte, verflüchtigte sich namentlich in den öffentlichen Denkmälern bis zur Nachlässigkeit und Rohheit. Wenn man nur das Verzeichniss dieser Statuen betrachtet, von denen wir Tilly und Wrede in der Feldherrnhalle, Herzog Albrecht V. und König Ludwig I. in der Bibliothek und Kreitmayer auf dem Promenadenplatz zu München, Jean Paul in Bayreuth, Markgraf Friedrich Alexander in Erlangen, Grossherzog Friedrich von Baden in Karlsruhe, Grossherzog Ludwig von Hessen in Darmstadt, Rudolf von Habsburg im Dom zu Speyer, den Minnesänger Heinrich Frauenlob im Dom zu Mainz, Goethe in Frankfurt a. M., Mozart in Salzburg und den König Karl XIV. Johann zu

*) Vgl. zu diesem Abschnitt: F. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. S. 122 ff.

Norköping in Schweden erwähnen, so ergiebt sich schon daraus die Unmöglichkeit, dass Schwanthaler während der kurzen Zeit seines Schaffens in das physische und geistige Wesen dieser Persönlichkeiten eindringen konnte. Seine ganze Natur war auch nicht darauf angelegt, was Cornelius später selbst einsah, indem er es in einem während Schwanthalers zweiten Aufenthaltes in Rom geschriebenen Briefe als wünschenswerth darstellte, dass er sich »von dem leichten dekorativen Wesen losreissen und zu grösserer Strenge und Vertiefung seines Talentes« gelangen möchte.

Die dekorativen Hauptwerke Schwanthalers sind die beiden Giebelfelder der Walhalla bei Regensburg, von denen er jedoch nur das hintere, die Hermannsschlacht darstellende nach eigenen Entwürfen angefertigt hat, während er sich in der Komposition des vorderen, die Germania nach der Völkerschlacht bei Leipzig schildernden an Skizzen von Rauch halten musste, ein 140 Fuss langer Fries nach Motiven aus dem Mythus der Aphrodite im Tanzsaal des Königsbaus, ein Bacchusfries im Palais des Herzogs Max, ein 266 Fuss langer Barbarossafries im Festsaalbau und die zwölf Kolossalfiguren bayrischer Fürsten im Thronsaal der königlichen Residenz. »Von der Romantik hatte er (Schwanthaler) überhaupt bloss die Willkür und die Oberflächlichkeit, die es mit nichts ernst nehmen mag, mit allem nur spielen will«, so lautet das Gesammturtheil Pechts über das Können Schwanthalers, und die Tugenden und Fehler des Künstlers zeigen sich nach demselben Beurtheiler, welcher Zeuge dieser Entwicklungsperiode der Münchener Kunst gewesen ist, am auffallendsten in der kolossalsten Monumentalschöpfung Schwanthalers, in der 54 Fuss hohen Bavaria auf der Theresienhöhe bei München. Diese Figur zeigt auch am deutlichsten, wie wenig Schwanthaler im Stande war, in grossem Maassstabe Schärfe und Bestimmtheit der Formen festzuhalten und wie weit sein Gefühl für die Bedingungen des monumentalen Stils hinter demjenigen Rauchs zurückblieb.

Ein so flüchtiges Talent konnte, obwohl es ihm nicht an Schülern und Nachahmern gefehlt hat, keine Schule gründen, welche den Keim der Lebensfähigkeit in sich trug. Doch hat wenigstens einer seiner Schüler an der romantischen Richtung Schwanthalers festgehalten und Stoffe aus der nordischen Mythe bei sorgfältigerer Durchbildung der Form und grossem Ernste der Komposition behandelt. Wilhelm *Engelhard* (geb. 1813 zu Grünhagen bei Lüneburg) war ursprünglich Elfenbeinschnitzer gewesen und hatte sich der Bildhauerkunst dann bei Thorwaldsen in Kopenhagen gewidmet, von welchem er 1841 zu Schwanthaler ging. Bei ihm war er bis zu dessen Tode thätig und schuf während dieser

Zeit u. a. eine Germania, eine Lorelei, eine Reiterstatuette Heinrichs des Löwen. In München begann er auch die Komposition eines grossen Frieses aus der Edda, die er 1851 in einer Reihe von Kartons vollendete. Nachdem er dann noch einige Zeit in Hamburg als Zeichner von Kartons für Wandgemälde thätig gewesen, ging er 1855 nach Rom, wo er vorzugsweise Genregruppen antikisirenden Charakters (Amor auf dem Schwan, Bacchus einen Panther bändigend, Mädchen mit einem Schwan) anfertigte. Im Jahre 1859 vom König Georg V. nach Hannover berufen, erhielt er von diesem den Auftrag, seinen grossen Fries aus der nordischen Heldensage für das Schloss Marienburg bei Nordstemmen in Marmor auszuführen. In achtzehn Darstellungen, welche zusammen 33 Meter lang sind, suchte er die Hauptmomente und die Hauptpersonen der Edda plastisch zu gestalten; aber auch er kam wie sein dänischer Vorgänger Freund nicht über einen äusserlichen Kompromiss zwischen antikisirender Formenbildung und altnordischer Tracht und Bewaffnung hinaus. *) Später schuf er noch einen Fries ähnlichen Inhalts für die Façade des Tiele-Winklerschen Hauses in Berlin und eine Kolossalstatue des thronenden Odin (in der Berliner Nationalgalerie), entfaltete aber eine ausgedehntere Thätigkeit auf anderen Gebieten der Plastik. Er schuf u. a. eine bronzene Schillerstatue für Hannover, einen die Kinder segnenden Christus, eine sitzende Figur der Kurfürstin Sophie in Herrenhausen und einen Amor, der einen Löwen bändigt, und gerade in solchen Schöpfungen der Genrebildnerei, welche in dem Boden der Antike wurzeln, zeigt sich sein Talent von der liebenswürdigsten Seite. Ein gleiches gilt auch von Ernst von *Bandel* aus Ansbach (1800—1876), der sich auf der Akademie zu München gebildet hatte und auch dort mit einigen Unterbrechungen durch einen Aufenthalt in Nürnberg und Rom bis 1834 thätig war. Seine daselbst ausgeführten Portraitbüsten und seine mythologischen und allegorischen Gruppen und Einzelfiguren (eine Caritas, Amor und Psyche, Venus, Herkules, die Schlangen erwürgend) sind künstlerisch werthvoller als das kolossale Werk, welches seinen Namen volksthümlich gemacht hat: die in Kupfer getriebene, 26 Meter hohe Figur des Cheruskerfürsten Armin, welche sich auf einem 31 Meter hohen, tempelartigen Unterbau auf der waldigen Höhe der Grotenburg in Detmold erhebt. 1834 fertigte Bandel die erste Skizze zu diesem Standbild, dessen Ausführung seitdem fast seine ganze Thätigkeit in Anspruch nahm und dem er sein Vermögen opferte, bis die Einigung Deutschlands nach den Ereignissen von 1870 und 1871 das Unternehmen des Privatmanns zu

*) Vgl. über diese ganze Frage: Bd. II. S. 108 ff.

einer nationalen Sache machte. Durch eine Spende aus Reichsmitteln zu Ende geführt, wurde das Denkmal, welches mittlerweile zu einem Wahrzeichen des Kampfes gegen jede Fremdherrschaft geworden war, am 16. August 1875 in Gegenwart des deutschen Kaisers eingeweiht. Dieser nationalen Bedeutung entspricht aber nicht der künstlerische Werth der Riesenfigur, welche an dem gleichen Mangel unbestimmter und allzu massiger Einzelbildung leidet wie Schwanthalers Bavaria.

Dass die Schule Schwanthalers in München selbst keine festen Wurzeln zu fassen vermochte, erklärt sich einerseits aus ihrer stetig zunehmenden Verwilderung, andererseits daraus, dass nach der Abdankung König Ludwigs I. die Aufträge mehr und mehr abnahmen. Dazu kam noch, dass die begabteren, ernster veranlagten Schüler Schwanthalers durch ihre Studien in Rom, beziehungsweise durch den Einfluss Thorwaldsens veranlasst wurden, sich der klassizirenden Richtung anzuschliessen. Das gilt besonders von Max *Widnmann* (geb. 1812 zu Eichstätt) und Friedrich *Brugger* (1815—1870). Ersterer war nach erlangter Vorbildung auf der Münchener Akademie und bei Schwanthaler 1836 nach Rom gekommen, wo er bis 1839, vornehmlich unter dem Einflusse Thorwaldsens, auf dem Gebiete der antikisirenden Idealplastik thätig war. Nach seiner Rückkehr nach München wurde ihm dort eine Reihe von monumentalen Aufgaben zu Theil, deren er sich zwar mit anerkennenswerthem technischen Geschick entledigte, die aber ebensowenig wie alle monumentalen Schöpfungen der Schule einen Vergleich mit den Arbeiten der Rauch-Rietschelschen Schule ertragen können. Für München schuf er die Statuen des Orlando di Lasso und Westenrieders auf dem Promenadenplatz, die Marmorstatue Rauchs an der Aussenseite der Glyptothek, das Schiller- und Goethedenkmal und das Reiterstandbild des von zwei Pagen geleiteten Königs Ludwig I., letzteres nach einer Skizze von Schwanthaler *) und völlig verfehlt wegen der Verbindung von mittelalterlich-romantischen und modern-realistischen Elementen, für Würzburg die Statue des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn und für Mannheim die Statuen Dalbergs und Ifflands. Mangel an Schärfe der Charakteristik und eine unplastische, verschwommene Haltung sind die Merkmale dieser Denkmäler, welche von Widnmanns Arbeiten religiösen und mythologischen Inhalts (einer Pietà, Simson und Delila, einem Schild mit dem Herkulesmythus und einigen Grabdenkmälern) übertroffen werden. Seit 1849 ist Widnmann als Nachfolger Schwanthalers

*) Nach Pechts Angabe (a. a. O. S. 129) wäre die Schwanthalersche Skizze ursprünglich für ein Denkmal des Johann Hunyady bestimmt gewesen.

Professor an der Münchener Akademie, hat aber auf die spätere Entwicklung der Plastik in München keinen merklichen Einfluss zu üben vermocht. Auch Bruggers beste Arbeiten (Oedipus und Antigone, Achill und Chiron, Dädalus und Ikarus) gehören dem Bereiche der Idealplastik an, während seine an öffentlichen Orten aufgestellten Bildnissstatuen (Kurfürst Max Emanuel, Gluck und Gärtner in München, Ludwig der Reiche in Landshut, Fugger in Augsburg, Feldmarschall v. Wrede in Heidelberg) ebenfalls beweisen, dass die romantische Schule zur Lösung solcher Aufgaben unfähig war. — Einem dritten, vielbeschäftigten Vertreter dieser Richtung, Johann *Halbig* (1814—1882), schreibt Reber das Verdienst zu, dass er »die Schwanthalersche Schule nach der realistischen Seite weiterzubilden suchte«, während ihn Pecht als den »ersten, frechen, durch die Schleuderei in der Schwanthalerschule noch völlig verdorbenen Naturalisten« bezeichnet. Er zog zuerst die Aufmerksamkeit der über plastische Arbeiten verfügenden Auftraggeber durch seine Leistungen in der Thierbildnerei auf sich, weshalb ihm die Ausführung der Löwen vor der Pinakothek, vor dem Wittelsbacher Palast und für den Triumphwagen der Victoria auf dem Siegesthor übertragen wurde. Eine feinere Individualisirung des Thierkörpers wie der thierischen Physiognomie ging ihm völlig ab, und nicht viel besser wusste er sich mit dem Menschen abzufinden, obwohl er an tausend Portraitbüsten angefertigt haben soll, denen man bei roher Ausführung aber wenigstens Aehnlichkeit nachrühmte. Seine öffentlichen Denkmäler und Statuen (Platen in Ansbach, König Maximilian II. in Lindau, Erzherzog Palatinus-Johann in Pest, Erzherzog Karl in Wien, König Wilhelm von Württemberg in Cannstatt) sowie seine achtzehn Figuren der deutschen Provinzen in der Befreiungshalle zu Kelheim und seine marmorne Gruppe der Kreuzigung Christi in Oberammergau sind handwerksmässige dekorative Arbeiten. Mehr als durch seine eigenen Schöpfungen, unter denen die Genrefiguren eines badenden Mädchens und eines Mädchens auf dem Panther die verdienstlichsten sind, scheint er durch Atelierunterricht gewirkt zu haben. Denn aus seiner Schule sind u. a. Konrad *Knoll* (geb. 1829 zu Bergzabern in der Rheinpfalz) und Kaspar *Zumbusch* (geb. 1829 zu Herzebrock im Regierungsbezirk Minden) hervorgegangen. Knoll ist einer der ersten Bildhauer in München gewesen, welche eine Wiedergeburt der Plastik durch das Studium der nationalen Kunst des Mittelalters und der Renaissance anstrebten, also die romantische Richtung durch eine gesunde, historische Grundlage zu stützen suchten. Er hat seine Motive mit Vorliebe aus der deutschen Sagengeschichte und Dichtung geschöpft (ein Schild mit der Tannhäusersage, die Statuen Wolframs von Eschenbach,

Heinrichs des Löwen und Ludwigs des Bayern, eine Statue Luthers für einen Brunnen in Eisenach sind seine besten Arbeiten auf diesen Gebieten); jedoch liegt der Schwerpunkt seiner Begabung in der dekorativen Plastik, und dieser entspross auch sein Hauptwerk: der Fischbrunnen auf dem Marienplatz zu München mit einer Darstellung des Metzgersprungs (1862—65), im Aufbau gothisch komponirt, aber in den zahlreichen, durch höchste Lebensfülle ausgezeichneten Figuren bereits von dem auf malerische Wirkungen bedachten Geiste der deutschen Renaissance durchdrungen, welcher zehn Jahre später in der Münchener Plastik ganz zur Herrschaft gelangen sollte. — Zumbusch ist nur bis zum Jahre 1873 in München thätig gewesen, um dann einem Rufe nach Wien zu folgen, wo sich seine künstlerische Eigenart erst in dem Beethovendenkmal und in dem Denkmal für Maria Theresia zu voller Reife entwickelte. Was er in München geschaffen, zeigt nur den ersten Keim dieser Entwicklung, so besonders die Statue des Grafen Rumford auf der Maximiliansstrasse, welche zwar noch etwas an theatralischer Haltung leidet, aber durch energische und tiefe Charakteristik doch alle Denkmäler der Schwanthalerschen Richtung überragt. Dieser Vorzug echt plastischer Charakteristik tritt in dem Denkmal für König Maximilian II., dessen Wirkung überdies durch einen misslungenen architektonischen Aufbau stark beeinträchtigt wird, minder glücklich hervor. Doch wird dieser Mangel dadurch erklärt, wenn auch nicht entschuldigt, dass Zumbusch während der Ausführung der Modelle den Ruf nach Wien erhielt und deshalb nicht mit gewohnter Sorgfalt die Arbeit zu Ende brachte.

Eine Erneuerung der religiösen Plastik durch Anschluss an das gothische Mittelalter und an die Bestrebungen der neudeutschen Romantiker wie Overbeck, Führich u. a. hat der Tiroler Joseph *Knabl* (1819—1881) versucht, welcher eine grosse Zahl von Altarwerken und kirchlichen Schmuckgegenständen (zumeist in Holz geschnitzt) für bayrische Kirchen geschaffen hat und 1863 auch zum Lehrer der kirchlichen Plastik an die Münchener Akademie berufen wurde. Ursprünglich auf den Ausdruck innigster Empfindung, auf sorgsame edle Formenbildung und kunstvolle Komposition gerichtet — sein bestes Werk ist die Krönung Mariae für den Hochaltar der Münchener Frauenkirche —, verlor er sich später in handwerksmässige Fabrikarbeit, welche auch das Gepräge der neueren kirchlichen Plastik in München geblieben ist.

Ein gründlicher Umschwung zu Gunsten eines lebensvollen, gesunden Naturalismus ist erst durch Michael *Wagmüller* (1829—1881) herbeigeführt worden, welcher zwar auf der Münchener Akademie ein Schüler Widnmanns gewesen, aber in seiner künstlerischen Richtung nicht durch ihn,

sondern durch Lenbach, Makart, Gedon wie durch das ganze auf starke malerische Wirkungen gerichtete Streben der Schule Pilotys bestimmt worden ist. Nachdem er mit zwei lebensvollen, anmuthigen Genrefiguren, einem Mädchen, welches nach einem Schmetterling hascht, und einem Mädchen, welches vor einer Eidechse zurückschreckt, debütirt und eine Reihe von dekorativen Arbeiten ausgeführt hatte, in welchen das malerische Element bereits zum Ausdruck kam, widmete er sich einige Jahre lang fast ausschliesslich der Portraitplastik, welche er ebenfalls in durchaus malerischem Sinne mit Hinneigung zum Barockstil kultivirte. Unter den zahlreichen Büsten, die er geschaffen, befinden sich die der hervorragendsten Männer, welche München zu Anfang der siebenziger Jahre besass, so Dr. Döllingers, Paul Heyses, Lachners, Liebigs, und zu ihnen gesellte sich noch eine grosse Zahl von Büsten reicher Engländer, welche ihm während mehrfachen Aufenthalts in London aufgetragen wurden. Seine Neigung zum Barockstil wurde, nicht zu seinem Vortheil, noch bestärkt, als König Ludwig II. auf ihn aufmerksam gemacht wurde und ihm eine Reihe von grossen dekorativen Arbeiten für die Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee, darunter zwei Brunnen mit kolossalen Figuren für das erstere, übertrug. Da es sich auch hier, wie bei den Arbeiten für König Ludwig I., um rasches Vollbringen handelte, zeigen diese Schöpfungen Wagmüllers Können nicht von der besten Seite. Es offenbarte sich am günstigsten in dem 1878 vollendeten Modell eines Grabdenkmals, einer auf einem Sarkophage mit einem Palmenzweige sitzenden weiblichen Gestalt und einem trauernden Genius neben ihr, und in dem Liebigdenkmal in München, für welches er jedoch nur das Modell zu der sitzenden Figur des sehr geistvoll und lebendig charakterisirten Gelehrten geschaffen hat, da ihn ein früher Tod an der Vollendung hinderte. In diesen Werken erscheint Wagmüller als ein Vertreter derjenigen Richtung, welche in Berlin durch R. Begas, in Wien durch Tilgner begründet worden ist. Sie hat auch in München viele Nachfolger gefunden, und dabei ist dieselbe Beobachtung wie in Berlin gemacht worden: eine stetig wachsende, bis zur Verwilderung getriebene Nachahmung des Barock- und Rokokostils, die sich namentlich in der dekorativen und in der Kleinplastik bemerkbar macht. Die ernstesten und in der Formenbehandlung sorgfältigsten und gediegensten Anhänger dieser Richtung sind Christoph *Roth* (geb. 1840 zu Nürnberg), welcher sich vornehmlich durch Portraitbüsten von frischer Lebendigkeit des Ausdrucks und durch Genregruppen bekannt gemacht hat, Wilhelm *Rümann* (geb. 1850 zu Hannover), ein Schüler Wagmüllers, welcher dessen Liebigstatue in Marmor ausgeführt sowie das Relief am Sockel der-

selben und später einen monumentalen Brunnen für Lindau und das bayrische Landesdenkmal auf dem Schlachtfelde von Wörth, eine Siegesgöttin, welche den Lorbeerkranz über einem zu ihren Füssen sterbend zusammensinkenden bayrischen Soldaten erhebt (1889 enthüllt), geschaffen hat, Jakob *Ungerer* (geb. 1840 in München), dessen Hauptwerk die Bronzefiguren von Tritonen, Nymphen, Putten u. s. w. am Mendebrunnen in Leipzig sind, und Ludwig von *Kramer* (geb. 1841 in Augsburg), dessen Begabung in der dekorativen Plastik unter Bevorzugung des Rokokostils wurzelt.

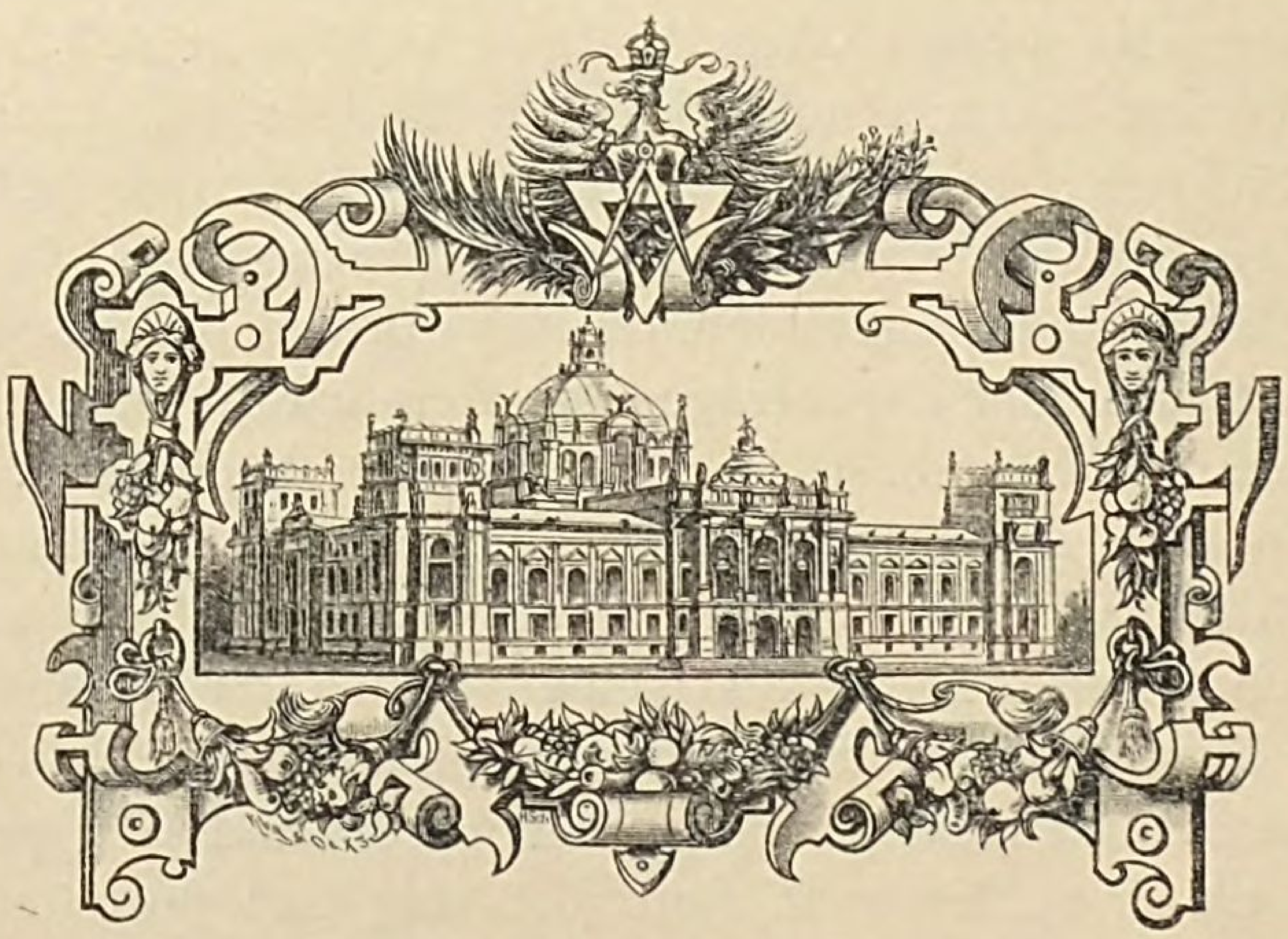
Eine vermittelnde Stellung zwischen der antikisirenden und der naturalistischen Richtung nimmt Ferdinand von *Miller* (geb. 1842 zu München) ein, der Sohn des berühmten Erzgiessers und spätere Leiter der Erzgiesserei, welcher sich bei Kiss in Berlin, Widnmann und Hähnel gebildet hat. Der Umstand, dass er 1871 nach Nordamerika ging, und einen nach Krelingschen Modellen geschaffenen Brunnen in Cincinnati aufstellte, machte ihn dort so bekannt, dass er zahlreiche Aufträge für Amerika erhielt. So führte er u. a. die Statuen Shakespeares, Alexander von Humboldts für St. Louis, die Statue des Generals Mosquera für Bogota und die Figur eines südstaatlichen Kriegers für ein Denkmal in Charlestown aus. Für deutsche Städte schuf er das Standbild des Albertus Magnus in Lauingen, einen monumentalen Brunnen in Bamberg, ein Kriegerdenkmal in Elbing, und 1889 wurde ihm die Ausführung des Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms I. für Metz übertragen. Seine schöpferische Thätigkeit wie sein persönliches Ansehen in der Münchener Künstlerschaft wurden die Veranlassung, dass er Ende 1888, nach F. A. von Kaulbachs Rücktritt, an die Spitze der Kunstakademie berufen wurde.

Mehr von dem malerischen Zuge der Münchener Bildhauerkunst als von der nach Thorwaldsen gebildeten kalten Formensprache seines Lehrers Steinhäuser ist auch der hervorragendste der in Karlsruhe thätigen Bildhauer, Hermann *Volz* (geb. 1847 zu Karlsruhe), beeinflusst. Er begann seine Studien an der Bauschule des Polytechnikums seiner Vaterstadt, widmete sich aber später der Plastik, in welcher Steinhäuser 1871 bis 1873 sein Lehrer war. Doch kam seine Neigung für das malerische Element in der Plastik, für eine wärmere Auffassung der Individualität und für eine lebhafte Bewegung von Einzelfiguren und Gruppen erst zum Durchbruch, als er später nach Stuttgart ging und dort bei dem österreichischen Maler Hans Canon ein halbes Jahr lang seine künstlerischen Studien fortsetzte. Aus so verschiedenartigen Eindrücken bildete er allmälig eine eigenartige schöpferische Kraft heraus, in welcher sich die von der Antike erlernte, sorgsame Behandlung aller Einzelformen mit grosser

Lebensfülle in der individuellen Haltung und in der gesammten Komposition und mit dem Ausdruck tiefer, bis zu leidenschaftlicher Erregung gesteigerter Empfindung vereinigt. Das Marmordenkmal zum Gedächtniss der Gefallenen von 1870—71 in Karlsruhe, das Kriegerdenkmal für Hannover und das 1889 enthüllte Geibeldenkmal in Lübeck sind die monumentalen Schöpfungen, in welchen Volz seine künstlerische Eigenart zu einem Ausdruck voll Kraft und Würde gebracht hat.

* * *

So hat die romantische Episode in der Münchener Plastik ebensowenig Bestand gehabt wie in der Baukunst; auch die Bildhauer, Giesser und Modelleure haben sich dem mächtigen Zuge der Zeit angeschlossen, welcher auf allen Gebieten des menschlichen Wissens und Könnens nach der Erkenntniss des wahren Wesens der Dinge, nach engstem Anschluss an die Natur und nach innigster Versenkung in sie trachtet und von dem Schaffen der Vorzeit nur dasjenige gelten lässt, was dieses Streben zu fördern geeignet ist. Von der Antike zur Natur, von dem Autoritätsglauben zur eigenen unmittelbaren Anschauung — das ist der Weg, den die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts nach harten Kämpfen, nach schmerzlichen Irrthümern und ruhmvollen Siegen durchmessen hat!





Drittes Kapitel

Die Malerei von 1889 bis 1893



Während die Entwicklung der deutschen Baukunst und Bildnerei in den letzten fünf Jahren besonnen und maassvoll auf dem Wege einer gesunden Naturanschauung und -nachahmung vorwärts geschritten ist, ist die Gährung auf dem Gebiete der Malerei, auf die wir bereits oben (S. 128) hingewiesen haben, schnell zur Revolution und von da ebenso schnell zum Anarchismus, zu einem Unabhängigkeitsfanatismus gediehen, der keine Schranken mehr kennt. Im Zeitalter des greisen Liberalismus und der jungen siegesfrohen Sozialdemokratie würde jeder unbefangene Beobachter und Kritiker geschichtlicher Ereignisse alle Aeusserungen berechtigten Freiheitsdranges mit Freuden begrüssen, wenn sie nur nicht fast sämtlich die Eigenschaft hätten, dass sie nicht, wie die Grossthaten von 1870 und 1871, aus der Volksseele des deutschen Michels entsprungen, sondern von auswärts, von Frankreich, Russland, Schottland, Skandinavien u. s. w. eingeführt und der deutschen Volksseele als fremdartiges Reis aufgepfropft worden sind. Das gilt leider auch von jener Richtung der deutschen Malerei, die man jetzt zumeist als Naturalismus bezeichnet, obwohl sie sich nicht mit dem eigentlichen Wesen der formenbildenden Natur, sondern nur noch mit ihrem formlosen Reflex auf blöde Augen beschäftigt und diesen Reflex durch die rohesten Mittel der Malerei, durch eine Kombination farbiger Flecke, wiederzugeben sucht.

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass diese Bewegung von München ausgegangen ist, dass sie noch in München ihren Mittelpunkt hat und

dass sie in München, wie alle radikalen Neuerungen, schon nach wenigen Jahren zu heftigen Kämpfen geführt hat, die 1892 eine Spaltung der beiden streitenden Parteien zur Folge hatten. Eine Ironie der Geschichte, weil in München zuerst den Männern von der strengen Zeichnung gegenüber das Wort gefallen ist: „Der Maler muss malen können!“ Jetzt ist diese Parole auf die Spitze getrieben worden. Der Maler braucht nicht mehr zeichnen, auch nicht mehr malen zu können, wenn es ihm nur gelingt, dem in ihm lebenden Gedanken oder vielmehr der seinem inneren Auge vorschwebenden Farbenvision einen entsprechenden Ausdruck zu geben. Er ist fortan dem Publikum unverantwortlich; das Publikum hat die Verpflichtung, die Räthsel seiner Phantasie zu lösen, den Irrgängen seiner Farbenverbindungen nachzugehen und Hieroglyphen zu entziffern, die oft genug keinen Sinn haben. Da dieser Unfug schnell überhand nahm, da die unfähigsten Stümper für erlaubt hielten, was einem Böcklin oder Lenbach gestattet ist, hielt einmal die Jury der Kunstausstellung im Glaspalast strengere Musterung, und nun spielte sich dieselbe Entrüstungskomödie wie in Paris ab. Wie die Naturalisten, die Unabhängigen, die Gegenfüssler aller Akademien, Theorieen und Ueberlieferungen, die Unzufriedenen um jeden Preis erst durch französische Vorbilder plötzlich zu der Ueberzeugung gekommen waren, dass es mit der deutschen Kunst nichts sei, dass sie vielmehr von Grund aus nach französischem Muster umgestaltet werden müsse, so hatte ihnen auch der Vorgang der Pariser den Muth und den Trotz eingegeben, sich auf eigene Füsse zu stellen, obwohl die Leitung der Ausstellungen im Münchener Glaspalaste es an dem weitesten Entgegenkommen für alle naturalistischen Kunsterzeugnisse des Auslandes nicht hatte fehlen lassen. Sie hatte im Jahre 1890 den Vertretern der Glasgower Malerschule, die unter der Maske eines schüchtern schülerhaften Dilettantismus den ärgsten, jede Form und jeden vernünftigen Inhalt verhöhnenden Naturalismus einführten, ihre Thüren geöffnet, ohne dass die Jury eine Kritik übte. Sie hatte besondere Ehrensäle für verkannte Genies, für einsam angebetete Götter der „neuen Richtung“, für Hans *v. Marées*, Hans *Thoma* und andere, für anerkannte Heroen wie Lenbach und Böcklin errichtet, und Fritz *v. Uhde* und sein Gesinnungs- und Kunstgenosse Max *Liebermann* in Berlin fanden unbeschränkten Eintritt und die besten Plätze. Aber alle diese Opfer, diese Höflichkeiten waren umsonst dargebracht. Es handelte sich nicht mehr um den Zwiespalt künstlerischer Richtungen, sondern um die Machtfrage von Personen, und dieser Zwiespalt führte 1892 zu einer Scheidung in der Münchener Künstlerschaft, nach der das Gros, die „Münchener Künstlergenossen-

schaft“, im Besitze des Glaspalastes blieb, während die Ausgeschiedenen unter dem Namen „Verein bildender Künstler Münchens“ eine neue Gemeinschaft gründeten und im Juli 1893 in einem neuerrichteten Gebäude ihre erste Ausstellung eröffneten, nachdem sie schon im Frühjahr auf der Berliner Ausstellung in geschlossenen Reihen unter eigener Verantwortung aufgetreten waren. Die beiden Münchener Konkurrenzausstellungen boten das seltsame Bild, dass die des Glaspalastes mit allen Ausschreitungen des Naturalismus reichlich bedacht war, während sich die der „Secessionisten“, wie man den neuen Verein gewöhnlich nennt, gerade gehütet hatte, ihre Stellung von vornherein durch Herausforderungen zu gefährden. Zugleich lieferte sie den Beweis, dass nicht künstlerische, sondern persönliche Gründe die Spaltung herbeigeführt haben, da sich in dieser Ausstellung ebensogut wie in der andern die alte und die neue Kunst friedlich zusammenfanden.

Eine Machtfrage kann in unserer Zeit nur zum Austrag gebracht werden, wenn dem revolutionären Theile auch die entsprechenden Mittel zu Gebote stehen. In München ist, für das erste Jahr wenigstens, ein Erfolg erzielt worden, freilich, wie es scheint, mit Hilfe von Personen, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, als wichtige Faktoren hinter den Coulissen arbeiten. Denselben Vorwurf, den man der Künstlergenossenschaft gemacht hat, dass nämlich ihre Majoritätsbeschlüsse zum Theil durch „Nichtkünstler“ herbeigeführt worden sind, könnte man auch gegen den neuen Verein erheben. Wir wollen aber auf diese und andere innere Angelegenheiten von Künstlervereinen, die am Ende mit der Entwicklung der Kunst nichts zu schaffen haben, nicht weiter eingehen. Uns genügt die Feststellung, dass bei der Spaltung der Münchener Künstlerschaft, die bald auch Nachahmung in Düsseldorf, Berlin und Dresden gefunden hat, ohne jedoch in einer dieser Städte eine feste, das Ausstellungswesen gefährdende Organisation angenommen zu haben, ebensowohl persönliche wie künstlerische Gründe mitgewirkt haben und dass sich im Grunde genommen die beiden miteinander wetteifernden Ausstellungen nur durch die daran betheiligten Personen, nicht durch die künstlerischen Absichten unterscheiden.

Viel wichtiger ist die Frage, was die deutsche Malerei durch die Umsturzbestrebungen der naturalistischen Stürmer und Dränger gewonnen, welche neue Mittel der Darstellung ihr zugeführt worden sind und ob und wie ihr geistiger Gehalt dadurch gewachsen ist. Wie jede Revolution hat auch diese mit der völligen Verneinung alles Bestehenden begonnen. Man erklärte die herrschende oder vielmehr die bestehende Richtung, die ihrerseits ebenfalls nur durch eine Umwälzung nach oben

gekommen war, für greisenhaft, nichtsnutzig und schädlich, und die Revolutionäre von gestern, die ein Wunder an Muth und Tapferkeit vollbracht zu haben glaubten, wurden im Handumdrehen die Tyrannen von heute, deren Sturz das begehrenswertheste Ziel aller Freiheitsdurstigen und Unabhängigkeitsfanatiker wurde.

Um die Greuelthaten aller Ausstellungskommissionen und -juries möglichst eindringlich dem Publikum vor Augen zu führen, grub man gewissermaassen die Todten aus und holte lebendig Begrabene, Vergessene und Verkannte aus ihren verborgenen Winkeln. Die Münchner Künstlergenossenschaft hat diesen Galvanisirungsversuchen seit dem Beginn ihrer internationalen Jahresausstellungen (1885) immer eine unbeschränkte Gastfreundschaft gewährt. Man kann ihr also den Vorwurf der Engherzigkeit nicht machen. Sie hat freilich damit mehr Schaden als Nutzen gestiftet; aber sie hat sich durch die Sammelausstellungen von Werken todter und lebender Künstler, die angeblich unter dem Fluche der systematischen Unterdrückung und Verkennung gelitten hatten, wenigstens das Verdienst erworben, helles Tageslicht in das Dunkel der Verkannten gebracht zu haben. Viel ist dabei nicht herausgekommen; denn diejenigen, von deren geheimnisvollem Wirken in entlegenen Künstlerwerkstätten und von deren erspriesslichem, selbstlosem Einfluss auf grosse Genies viel nach Hörensagen gefabelt worden war, haben im Lichte der Oeffentlichkeit schlecht bestanden. Das gilt in erster Linie von Hans von *Marées* (1837—1887), der fast zwei Jahrzehnte lang nicht nur als Berather und Lehrer der deutschen Künstler gepriesen worden war, die nach Rom zogen, sondern auch als ein absonderlicher, tiefsinniger Genius, von dem man Offenbarungen im Stile von Feuerbach, Böcklin und andern dieser Richtungen zu erwarten hätte. Diese Hoffnung ist durch die in München 1891 erfolgte Ausstellung seines Nachlasses getäuscht worden*). Aus Elberfeld gebürtig hatte Hans von Marées schon 1853, also im Alter von sechzehn Jahren, in Berlin mit der Kunst Fühlung gewonnen. Er schloss sich an Steffeck an, der damals, noch voll von seinen Pariser Studien, als der erste Lehrmeister im malerischen Handwerk galt. Von 1856 bis 1864 lernte und arbeitete er in München, hielt sich dann bis 1870 in Italien auf und war dann wieder bis 1873, wo er nach Italien zurückkehrte, in Berlin und Dresden, ohne dass Jemand etwas von seinem Schaffen erfuhr. Von seinem Wollen mag schon

*) Vgl. über ihn H. *Wölfflin* in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge III. S. 73—79. Eine Sammlung seiner Gemälde ist von ihrem Besitzer, Dr. Conrad Fiedler, dem bayerischen Staate geschenkt worden.

damals manches erzählt worden sein, aber Niemand scheint etwas gesehen zu haben, und auch während seines letzten Aufenthalts in Florenz und Rom schloss er sich so streng von der Oeffentlichkeit ab, dass nur wenige Künstler mit ihm in engeren Verkehr traten. Diese wissen freilich von dem hohen Schwung seiner Phantasie viel zu rühmen; aber die Entwicklung der Kunst wird nicht durch Absichten, Pläne und phantastische Flüge zu den Wolken, sondern durch Werke gefördert, und in seinen Werken, in seinen wenigen vollendeten Bildern wie in seinen Skizzen, Entwürfen und Traumgebilden giebt sich Hans von Marées uns als Nachahmer der florentinischen, paduanischen und venezianischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts zu erkennen, der bewusst nachgeahmt hat, was bei jenen das Produkt einer naiven Anschauung und einer alles Irdische und Ueberirdische umfassenden Phantasie aus dem Kampfe mit einer unbeholfenen, spröden Formensprache war.

Das ergebnisslose Ringen des Künstlers mit alten Sinnbildern und der träumerische Zug seines Wesens, das ihn zu keiner Vollendung kommen liess, waren es aber gerade, die ihn den Träumern von heute, die sich eine neue Welt in ihrem Innern aufzubauen suchen, weil sie der äusseren aus Mangel an Zeit und Lust zur Erlernung des künstlerischen Handwerks nicht beizukommen vermögen, interessant machten. Nachgeahmt hat ihm freilich keiner, weil Böcklin und Thoma, die nicht so ausstellungsscheu wie Hans von Marées sind, ihn längst überholt hatten. Aber als Feldgeschrei der Unzufriedenen, die Märtyrer brauchen, war der Name brauchbar. Ueber den Widerspruch, in den sich die jungen Revolutionäre mit ihrer Schilderhebung von Böcklin, Thoma und Hans von Marées zu ihren ungestümsten Forderungen gesetzt haben, sind sie in ihrer phantastischen Planlosigkeit hinweggegangen. Sie proklamiren eine moderne Kunst, aber die drei Heroen, mit denen sie die neue Aera einleiten wollen, sind Zöglinge der griechisch-römischen Antike und der italienischen Frührenaissance. Mögen sie noch soviel von Romantik, von modernem Humor und von modernster Individualisierung ihren antiken Göttern, Menschen und Fabelwesen beimischen, mögen sie noch so sehr in modernem Kolorismus und Farbenmystizismus schwelgen — sie sind und bleiben Nachahmer, die sich nicht von der Ueberlieferung befreien können. Ihre Begabung und ihre Genialität braucht darum nicht geringer geschätzt zu werden; jeder gesunde Fortschritt der menschlichen Kultur ist ein Produkt logischer Entwicklung aus einer voraufgegangenen Kulturstufe. Unter diesem Gesichtspunkte, nicht als Gründer einer neuen Kunstrichtung, die ohne Beispiel und Vorgänger war, müssen Böcklin und seine Nachfolger beurtheilt werden, wenn man ihnen gerecht werden will.

Böcklin hat den Humor in die alte Götterwelt gebracht; er hat eine Phantasie und eine Kunst der Farbe, die, soweit unsere Kenntniss reicht, keiner der griechischen und römischen Maler besessen hat. Was sein grotesker Humor aus den oberen und unteren Göttern des antiken Olymps, aus den Naturgottheiten des alten Griechenlands herausgeschlagen hat, ist nur mit Lucians Göttergesprächen zu vergleichen. Auch Böcklin schreckt nicht vor derben und rohen Situationen zurück; aber er wirkt niemals auf grobe sinnliche Regungen, weil er entweder durch seine absichtlich geheimnissvolle Ausdrucksweise oder durch gewisse Absonderlichkeiten der Körperformen seiner mehr oder minder phantastischen Gebilde immer etwas zu denken und zu enträthseln giebt.

In einer Welt von Träumen, die grossen Vorbildern nachempfunden oder nachgeträumt sind, lebt auch Hans *Thoma* (geb. 1839 in Bernau im badischen Schwarzwald). Er ist erst in neuerer Zeit durch Sonderausstellungen seiner Werke, die vordem einzeln nur geringe Beachtung gefunden hatten, bekannt geworden. Wieder ein Märtyrer, an dem das grosse Publikum ohne Theilnahme vorübergegangen war, weil es Nachahmungen von Holbein, Cranach und von italienischen Malern des fünfzehnten Jahrhunderts nicht aus ungeschickterer Hand haben wollte! Aber immerhin haben diese Ausstellungen, deren erste 1890 in München stattfand, die erwünschte Auskunft über den Umkreis und die wirkliche Bedeutung seines Schaffens gegeben und zugleich das Unrecht, das die Allgemeinheit an einem verkannten Genie wieder gut zu machen hatte, auf das richtige Maass zurückgeführt*). Thomas künstlerische Neigung war von vornherein auf die Landschaftsmalerei gerichtet, auf die ihn die Umgebung, in der er aufgewachsen, mächtig hinwies. Die Anleitung zur künstlerischen Darstellung des Gesehenen erhielt er 1859—1864 in Karlsruhe bei J. W. Schirmer, dessen koloristische, auf romantische Wirkungen gerichtete Art aber wenig Einfluss auf Thoma geübt zu haben scheint. Die Art der malerischen Darstellung, die Thoma später, als er mit sich ins Reine gekommen war, für den entsprechenden Ausdruck seiner Gedanken und Empfindungen hielt, steht in seltsamem Gegensatz zu dem meist phantastischen, aller Wirklichkeit abgekehrten Inhalt seiner Kompositionen. Er malt hart und bestimmt, er liebt die grellen Farbenkontraste bis zur Trockenheit, und oft stört er seine geistvollsten Erfindungen durch die unbeholfene Härte der Zeichnung und die hölzerne Modellirung seiner Figuren. Seine malerische Anschauung unterscheidet ihn von Böcklin,

*) Ueber Thoma vgl. Henry *Thode* in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ XV. S. 1—28 (Wien 1892). Der Verfasser ist ein begeisterter Bewunderer des Künstlers; die beigegebenen Abbildungen geben indessen dem Leser die Mittel, seine Urtheile zu kontroliren.

mit dem er sonst viele Berührungspunkte hat und dessen Einfluss er auch persönlich erfuhr, als er 1870 seinen Wohnsitz in München genommen hatte. Vorher hatte er eine Studienreise nach Paris gemacht, wo aber die französischen Vertreter der Stimmungslandschaft, des Paysage intime nicht einen so tiefen Eindruck auf ihn machten wie Courbet. Freilich nicht Courbet als Maler des realistischen Sittenbildes, der mit Thoma nichts gemein hat, sondern der Landschaftsmaler Courbet, der robuste Naturmensch, der unbewusst zum Dichter wird, indem er die Natur in ihrer ursprünglichen Frische, in ihrer üppigen Vollkraft wiedergiebt. In München hatte Thoma auch Victor *Müller* aus Frankfurt a. M. (s. o. S. 138) kennen gelernt, einen Schüler von Couture in Paris, der aber mehr von der wilden, düstern Romantik Delacroix' angenommen hatte. Die melancholische, fast pessimistische Stimmung, die Victor Müllers Hauptwerke: Faust in der Dämmerung mit Wagner, Hamlet und die Todtengräber, Ophelia und Romeo und Julia, durchdringt, kommt auch auf gewissen Bildern Thomas zum Ausdruck. Aber während sie bei Victor Müllers Gemälden durch die Wahl der Stoffe und durch die Charaktere der Figuren begründet ist, ist sie bei Thoma der erste und letzte Zweck der künstlerischen Darstellung, mit dem die Figuren nur in losem oder keinem Zusammenhang stehen. Weshalb der »Hüter des Thals«, ein gewappneter Jüngling, der wie der Erzengel vor dem Paradiese auf einer Höhe steht, gerade in eine dunkle Landschaft mit Gewitterstimmung herabblickt, erklärt sich ebensowenig aus der Figur, wie der schwer herabhängende, mit geballten Wolken bedeckte Himmel, unter dem nackte Bogenschützen zu Fuss und zu Pferde ihre Pfeile abschiessen. Oder sollen es die den Himmel stürmenden Titanen sein, die den Zorn der Götter hervorrufen wollen? In diesem Punkt begegnet sich Thoma mit Hans von Marées, der, wie seine Biographen erzählen, »es als eine sonderbare Zumuthung empfand, dass der Künstler durch den Stoff seiner Darstellung die Theilnahme des Beschauers zu gewinnen suchen müsse«. Er vermied es absichtlich, »stärkere geistige Beziehungen zwischen seinen Figuren zu schaffen«, und scheint der Ansicht gewesen zu sein, »dass bei Darstellung nackter Figuren Gemüthsbewegungen nicht zum Ausdruck gebracht werden sollten«. Er wollte die körperliche Schönheit schlechthin zum Hauptgegenstand seiner Darstellung machen; aber die Hand gehorchte nicht seinen Absichten, und es ist ihm ebensowenig wie Thoma jemals gelungen, ein Gebilde von reiner Schönheit zu schaffen, das einen durch keine Unzulänglichkeit gestörten Genuss bereitet. Auch die malerische Schönheit, die Böcklin in so hohem Grade besitzt, obwohl der Gesichtsausdruck seiner Figuren meist stumpf und blöde ist und nur selten über die

Aeusserung der niedrigsten Triebe hinauskommt, ist beiden nicht aufgegangen.

Thoma wurde in seinen Formenanschauungen noch bestärkt, als er 1874 zum ersten Male nach Italien ging und dort in den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts Geistesverwandte fand. Damit fasste ein neues Element feste Wurzeln in seiner Kunst. Zu der Naivetät der altdeutschen Meister gesellte sich die der primitiven Italiener. Aber wie sehr sich Thoma auch in diese Formenwelt eingelebt hat, — man wird vor seinen Bildern die Empfindung nicht los, dass diese Naivetät nicht ursprünglich, sondern erst aus zweiter Hand empfangen worden ist. Es ist ein Unterschied zwischen den Schöpfungen der alten Meister und des Modernen wie zwischen den Werken der archaischen und der archaisirenden Kunst des griechisch-römischen Alterthums, der wirklich alten und der affektirt alterthümelnden. Am frischesten und naivsten erscheint Thoma noch in seinen Kinderreigen und in seinen sonstigen Kinderbildern und Illustrationen*). Er hat eine grosse Zahl von Landschaften mit Figuren aus der biblischen Geschichte, aus der griechisch-römischen und der nordischen Mythologie, mit allegorischen und symbolischen Gestalten gemalt. Aber keines dieser Bilder wirkt so frisch und ursprünglich wie seine Landschaften aus dem Schwarzwald und aus der Umgegend von Frankfurt a. M., wo Thoma 1877 seinen Wohnsitz genommen hat. Sie lassen uns am deutlichsten den Zusammenhang zwischen Courbet und Thoma erkennen, der sich freilich als Landschaftsmaler inzwischen völlig unabhängig gemacht und auf sich selbst gestellt hat, während seine Bildnisse, seine Einzelfiguren und seine figürlichen Kompositionen aus fremden Quellen abgeleitet sind.

Als ein seltsames Mischprodukt Böcklinscher und Thomascher Kunst stellt sich der Münchener Franz *Stuck* dar, der daneben aber auch Einflüsse von dem Radirer Max Klinger und von den modernen Franzosen, den Mystikern und den Farbenphantasten in der Art von Besnard, empfangen hat. Anfangs brachte er die seltsamen Gespinnste seiner Phantasie in Zeichnungen und Radirungen zum Ausdruck, die zum Theil, trotz der herben Strenge der Formengebung, wegen ihres humoristischen Inhalts von den »Fliegenden Blättern« veröffentlicht wurden. Bald nahm der Humor des Künstlers aber eine Wendung zum Grotesken und Bizarren, und seine Symbole und Allegorieen näherten sich mehr und mehr der Trockenheit der altägyptischen Bilderschrift. Als er sich dann der Oelmalerei zuwandte, kam zu dem geheimnissvollen Inhalt noch der Mysti-

*) Eine Sammlung davon erschien unter dem Titel „Federspiele" mit Versen von H. Thode (Frankfurt a. M. 1892, H. Keller).

zismus der Farbe. Seine Figuren sind dem weiten Kreise der antiken Götterwelt, dem der jüdisch-christlichen Legende und dem Neuen Testament entlehnt, also denselben Gebieten, aus denen Böcklin und Thoma ihre Eingebungen schöpfen. Stuck hat Nymphen, Satyrn, Waldgötter und Centauren in schummerigen Hainen auf wilder Jagd, im Kampf ums Dasein und in der Befriedigung ihrer Naturtriebe gemalt, er hat die Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese, den gefallenen Luzifer, der mit grünlich schillernden Augen aus dem Dunkel Blitze der Wuth und des Rachedurstes schiesst, und die Kreuzigung Christi dargestellt und den Versuch gemacht, abstrakte Begriffe, wie z. B. die Sünde, zu verkörpern, immer mit einem Kolorit, aus dem die Figuren wie wesenlose Gespenster emportauchen oder in dem sie wie Schatten verschwinden. Bald sind es die eckigen, wie aus Holz geschnitzten Figuren Thomas, bald die schwammigen, aufgedunsenen Körper Böcklins. Das Band, das beide Vorbilder verbindet, ist nur der aus Böcklin abgeleitete Mystizismus der Farbe, der gleichgestimmte Seelen in eine Verzückung versetzt, die die Urtheilskraft aufhebt.

Ein Erzeugniss dieser krankhaften Richtung, deren Vertreter in den Menschen des modernen Lebens keine entsprechenden Träger oder Symbole ihrer Träumereien finden und darum die gesunden Naturmenschen des Alterthums zu Gefässen ihrer unklaren Phantasien machen, ist auch Max *Klinger* (geb. 1857 in Leipzig). Zuerst Schüler der Karlsruher Kunstschule und der Berliner Akademie, auf denen er sich an Gussow anschloss und bei ihm auch etwas malen lernte, hat er frühzeitig eigene Wege eingeschlagen. Ein paar Genrebilder aus dem Berliner Strassenleben waren nur Uebungen in der malerischen Technik. In ihm lebte eine der Realität des Lebens abgekehrte Welt von Gedanken, die sich so hart aneinander drängten, dass sie nur in Bilder-Cyklen zu bewältigen waren. Er wählte als künstlerische Ausdrucksform die Federzeichnung und die Radirung, und beide Mittel der Darstellung wusste er so eigenartig und seltsam zu benutzen, dass sie den Eindruck seiner ebenso eigenartigen Formenbehandlung und Charakteristik nur noch verstärkten. Die Formen erschienen durchaus streng, hart und trocken, ohne den geringsten koloristischen Reiz. Um so mehr reizte der verwegene oder mystische Inhalt, der sich unter dieser Formenstrenge verbarg*). Nachdem er zu-

*) Vergl. des Verfassers Charakteristik Klingers als Radirer in der »Chronik für vervielfältigende Kunst 1888« (Wien) S. 25—28. Auf einem andern Standpunkte der Beurtheilung steht W. Bode in dem Aufsatz »Berliner Malerradirer« in den »Graphischen Künsten« Jahrgang XIII., S. 49—53 (Wien 1890). Bei weitem geringer als Klingers Radirungen, an denen ihn vornehmlich die technische Seite wegen der Mannigfaltigkeit des malerischeu Ausdrucks interessirt, schätzt Bode seine bis 1890 entstandenen Gemälde.

erst 1878 mit einer Reihe von Federzeichnungen »Variationen über das Thema Christus« aufgetreten, in denen er in der perspektivischen Darstellung die Naivetät japanischer Künstler nachzuahmen strebte und in der Charakteristik Christi und der ihn umgebenden Figuren einen wahren Fanatismus für das Hässliche und Gewöhnliche offenbarte, suchte er in einem zweiten Cyklus von Federzeichnungen, die er später auch radirt hat, in der »Geschichte eines Handschuhs«, durch allerhand versteckte Beziehungen, die er in die Kompositionen hineingeheimnisst hatte, auf die mystischen Neigungen des Publikums zu wirken, und dieser Richtung auf das Räthselhafte und Geheimnissvolle unter einer barocken Hülle bei mehr oder minder absichtlich fehlerhafter Zeichnung ist er auch in seinen späteren Schöpfungen treu geblieben. Darin liegt allein seine Selbstständigkeit. Im Uebrigen war er fremden Einflüssen leicht zugänglich, zuerst und am meisten denjenigen Böcklins. Wie dieser wählte er den Inhalt und die Figuren seiner Kompositionen aus der antiken Mythe, die er freilich nach seinem Sinne durch phantastische Grübeleien umdeutete und modernisirte, und wie Böcklin legte er auch ein Hauptgewicht auf eine phantastische Landschaft, deren Elemente aus der italienischen Natur gezogen waren. Die Illustrationen zu »Amor und Psyche«, die »Rettungen Ovidischer Opfer«, die »Intermezzi« sind Werke dieser Gattung, denen dann eine Reihe von cyklischen Bildern aus dem Menschenleben und aus der Entwicklung des Menschengeschlechts, wie z. B. »Eva und die Zukunft«, »Ein Leben«, »Eine Liebe«, »Vom Tode« folgten. Es ist ein seltsames Gemisch von Mystizismus und Weltschmerz mit einer starken Neigung zur Darstellung frivoler und sogar gemeiner Situationen, das aber für Klinger insofern bezeichnend ist, als sich darin wieder neue fremde Einflüsse spiegeln, die Eindrücke, die er in Paris, wo er sich von 1883—1886 aufhielt, und später in Italien empfangen hatte. In Rom begann er auch in grossem Stile zu malen. Sein erstes grösseres Bild, das »Urtheil des Paris«, schliesst sich in der spröden, eckigen Formenbehandlung an die Florentiner des 15. Jahrhunderts an, am meisten an Botticelli, und in derselben Formen- und Anschauungsweise, in derselben naiven koloristischen Ausdrucksweise bewegt sich auch eine 1893 vollendete Pietà, die für die Dresdener Gemäldegalerie angekauft wurde, eine Beweinung des neben dem Sarkophage ausgestreckten Leichnams Christi durch Maria und Johannes. Derselbe Künstler, der hier mit Meistern zu wetteifern unternimmt, die im Beginn einer Kunstentwicklung standen und sich in heissem Ringen von engen Banden frei zu machen suchten, erwies sich in einem zu gleicher Zeit entstandenen »L'heure bleue« betitelten Bilde, das drei Mädchen auf einer Klippe im Meere darstellt, deren schlecht gezeichnete

und modellirte nackte Körper von bläulichen und röthlichen Reflexen schillern, ebenso zugänglich für die Einflüsse des Franzosen Besnard, dessen leichtfertige, die Zersetzung der französischen Malerei am Ende des Jahrhunderts am getreuesten widerspiegelnde Manier in schroffem Gegensatze zu dem heiligen Ernste der grossen Florentiner steht.

Es bedarf keiner weiteren Beispiele, um nachzuweisen, dass die deutsche Malerei von unklaren Schwärmern, die in der Wahl ihrer Darstellungsmittel unsicher sind und meist von der Nachahmung leben, keine erspriessliche Förderung zu erwarten hat. Aber auch ihre Antipoden, die Vertreter des nackten Naturalismus an sich, die zwischen der Natur und sich selbst kein Medium dulden, haben bis jetzt noch nicht zu frohen Hoffnungen berechtigt.

Ihre Führer sind Fritz von *Uhde* und Max *Liebermann*, die sich in neuerer Zeit gegenseitig so beeinflusst haben, dass ihre Bilder und Studien, wenn sie verwandte Stoffe behandeln, zum Verwechseln ähnlich sind. Beide sind zugleich die treuesten Spiegelbilder des ausländischen Naturalismus in der Kunst. Was Franzosen, Schotten und Belgier unter dem Deckmantel derNatur gegen die Natur und die Kunst zugleich sündigen, findet bei ihren deutschen Nachahmern kritiklose Bewunderung und Aufnahme, und was Liebermann und von Uhde für nachahmenswerth halten, wird von der Schaar ihrer deutschen Anhänger, namentlich von denen, die weder zeichnen noch malen können, zum Kanon erhoben. Aber dieser Kanon wechselt von Jahr zu Jahr, von einer Münchener Jahresausstellung zur andern. An die Stelle der logischen Entwicklung ist das Fieber des Experimentirens getreten. Jede Neuerung wird begierig aufgenommen, und ehe sie noch verarbeitet und auf ihren wahren Werth geprüft worden ist, wird sie bereits durch eine andere abgelöst. Hatte Fritz von Uhdes*) Kunst bis zu der 1887 ausgestellten »Bergpredigt« (s. o. S. 127 und 128) eine Richtung auf ein bestimmtes Ziel genommen, das in einer Erneuerung der religiösen Malerei aus der Tiefe einer schlichten und wahren Empfindung, aus dem Bedürfniss einer neuen Einkehr in unser gegenwärtiges Volksthum zu liegen schien, so hat die neueste künstlerische Entwicklung Uhdes jene Erwartung getäuscht. Wohl hat er seitdem noch eine Reihe von Vorgängen aus der evangelischen Geschichte im Spiegelbilde seiner schlichten Auffassung modernen Menschenthums wiedergegeben — »die heilige Nacht« (1889 in der Dresdener Galerie) in der feierlichen Form

*) Ueber F. v. Uhde, um den sich eine reiche Litteratur gesammelt hat, vergl. besonders R. Graul in den »Graphischen Künsten«, Jahrgang XV. S. 105—125 (Wien 1892) und O. J. Bierbaum, Fritz v. Uhde (München 1893). Die Schrift des letzteren, der ein fanatischer Bewunderer Uhdes ist, ist werthvoll durch das chronologische Verzeichniss der Werke des Künstlers.

eines Triptychons mit den anbetenden Hirten auf dem linken und den lobsingenden Engeln auf dem rechten Flügel, den »Gang nach Bethlehem«, die »Flucht nach Aegypten«, (1891), die »Verkündigung bei den Hirten«, den »Ostermorgen«, (die drei heiligen Frauen vom Grabe Christi kommend) und Christus und die Jünger von Emmaus auf der Landstrasse (»Bleibe bei uns, denn es will Abend werden«) —; aber mehr und mehr wurden die Motive aus dem Neuen Testamente zu einem äussern Vorwande für koloristische Experimente des modernen Naturalismus. Tiefe der Empfindung und Kraft der Charakteristik wurden einem inhaltsleeren Spiel mit gräulichen, gelblichen, bläulichen und violetten Tönen und mit grell hingepatzten oder unruhig hüpfenden Lichtern geopfert, und zuletzt wurde, dem Experiment zu liebe, kein Unterschied mehr zwischen den Motiven gemacht. Ob Christus und die Jünger von Emmaus die Landstrasse am Rande eines Kornfeldes entlang schritten oder ob sich ein Feldarbeiter und eine Kuhmagd des Morgens auf der Wiese begegneten, ob Christus der Maria Magdalena als Gärtner erschien oder ob Kinder auf einem Stoppelfelde Aehren lasen oder im Schatten eines weitästigen Baumes ein Bilderbuch besahen — die Art der Darstellung blieb dieselbe. Der Ton und die Beleuchtung wurden die Hauptsache, die Betonung des geistigen oder seelischen Elements wurde völlig aufgegeben, und es blieb nur noch die Neigung für das Niedrige, Hässliche und Gemeine übrig. Mit dem Triumph des letzteren Elements verträgt sich die Arbeit nicht, die die Erfindung und Gestaltung figurenreicher Kompositionen erfordert. Eine frische und kecke Abschrift des Modells, sei es eines Bildnisses mit beabsichtigter Portraitähnlichkeit, sei es einer nach Laune und Stimmung in raffinirte Beleuchtung gerückten Studienfigur, in einer koloristischen Darstellung, die nur den flüchtigen Eindruck festhält, den das vom Lichtzufluss flimmernde Auge empfängt, und in einer Zeichnung und Modellirung, die sich nur auf grob hingestrichene Flächen, das Ideal der Einfachheit, beschränkt — das ist in neuester Zeit das Ziel Uhdes gewesen. Dass seine Nachahmer ihn übertrumpfen, dass sie seine ernsten Absichten zur Karikatur verunstalten und der Lächerlichkeit preisgeben, ist ein Schicksal, das bis jetzt alle Revolutionäre erfahren haben, und das auch dem Revolutionär in der Kunst nicht erspart worden ist.

Dass Fritz von Uhdes Laufbahn in den letzten Jahren von einer verheissungsvollen Höhe stark abwärts geführt hat, ist wohl zumeist dem verderblichen Einflusse Max *Liebermanns* *) zuzuschreiben, der,

*) Ueber Liebermann vergl. R. Graul in den »Graphischen Künsten«, Jahrgang XV, S. 45—60 (Wien 1892) und L. Kaemmerer in der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. IV, S. 249—257. 278—86.

wie schon oben (S. 243 und 244) erwähnt worden, viel früher als Uhde ein Nachahmer der französischen Naturalisten gewesen ist. Er bewegt sich nach wie vor in seinem gewohnten Anschauungs- und Figurenkreise. Er sucht in Frankreich, Holland und Deutschland immer nur das Hässliche und Niedrige, weil er nur darin den unverfälschten Abglanz der Mutter Natur zu erkennen glaubt, und damit nicht etwa die zeichnerische und malerische Darstellung dem Gegenstande einen gewissen Reiz, einen Anflug von Poesie verleihe, bedient er sich in seinen Oelmalereien und Pastellzeichnungen der rohesten Mittel. Er häuft mit dem Spachtel Schichten auf Schichten und sucht durch die körperlichen Wirkungen der Farben seinen Mangel an richtiger Zeichnung, koloristischer Uebung und seelischer Empfindung zu ersetzen. Auch er hat die Freude, eine Gemeinde von Anhängern zu besitzen, die seinen Bildern sogar den Weg in öffentliche Kunstsammlungen Deustchlands geebnet haben. Das kann in einer Zeit, wo der deutsche Michel sich wieder einem Traumleben zu ergeben, wo er die Jahre 1870 und 71 vergessen zu haben scheint und wo er sich im Kultus des Auslandes, wenigstens in Kunst und Literatur, mehr erniedrigt als je zuvor, nicht befremden. Wer es mit seinem Vaterlande ernst meint, den wird es freilich betrüben, dass Maler mit deutschen Namen durch fremdländische Einführungen den echten deutschen Kunstgeist zu untergraben suchen und dass ihnen eine allgemeine Stimmung der Zeit, das Erzeugniss stetiger Spannung und stetiger Thatenlosigkeit im politischen und wirthschaftlichen Leben, eine beständig wachsende Zahl von Unzufriedenen zuführt.

Bis jetzt ist München der Hauptsitz der Bestrebungen geblieben, die auf eine gründliche Umwandlung des deutschen Kunstgeistes unter fremdländischen, dem deutschen Wesen feindlichen Einflüssen hinarbeiten. Die unruhigen Künstler finden dabei eine kräftige Unterstützung von gleichgesinnten Schriftstellern, die ihre künstlerischen Ideale in Zola, Guy de Maupassant, Ibsen, August Strindberg und Tolstoi erkannt haben und die unreifen Schwarmgeister mit unklaren Phrasen, inhaltslosen Schlagwörtern und phantastischen Doktrinen in der Presse ermuthigen und zu immer verwegenerem Vorgehen anspornen. In den andern Hauptstätten deutscher Kunst, in Berlin, Düsseldorf, Dresden und Karlsruhe, hat sich dieser neue Geist noch nicht so zur Geltung bringen können, dass er schon einen merkbaren Einfluss auf die Richtung der einzelnen Schulen geübt hätte. Sektirergelüste sind auch in Düsseldorf, Berlin und Dresden zu Tage getreten; aber sie entsprangen auch hier nur Streitigkeiten zwischen Personen und haben auch bis jetzt (1893) keinen grösseren Umfang angenommen. Immerhin besteht auch in diesen

Städten eine Spannung, die befürchten lässt, dass heftige Parteikämpfe ihre Schatten in das Kunstschaffen hineinwerfen werden, das nur gedeihen kann, wenn es dem Lärm der einander widerstreitenden Tagesinteressen entrückt ist.

Das beunruhigende Bild der Verwirrung, das die Kunstbewegung der Gegenwart bietet, erscheint in einem andern Lichte, wenn wir in die Vergangenheit zurückblicken. Seit einem Jahrtausend geht etwas durch die Weltgeschichte, das sich zu einem Deutschthum verkörpert hat. Es hat lange gerungen und geblutet, es ist aber zuletzt doch siegreich aus dem Kampfe mit Wälschen und anderen widerstrebenden Volkselementen hervorgegangen. Ein Wesen von solcher Konstitution wird auch die grossen und kleinen Revolutionen in der Kunst, die wirklichen und die gemachten, überwinden, ohne Schaden an Leib und Seele zu nehmen. Deutschland hat eine gesunde Natur, es hat immer alle fremden Körper ausgestossen, und so wird auch die deutsche Kunst am Ende gesund und unversehrt aus den Kämpfen hervorgehen, die ihr die Hast der Zeit und die Wühlerei selbstsüchtiger Volksverführer aufgezwungen haben.



Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Ergänzungen und Berichtigungen.

Zum zweiten Bande.

S. 12. Z. 19 v. u. Die alte Münze ist 1887 abgebrochen worden.

S. 58. Z. 18 v. u. l. 1847 statt 1849.

S. 96. Z. 4 v. u. L. v. Hofer starb 6. März 1887 in Stuttgart.

S. 106. Z. 9 v. u. R. Cauer starb am 2. April 1893 in Kassel, wohin er 1888 von Rom übergesiedelt war. — Die Söhne von Carl Cauer, Robert, Hugo und Ludwig Cauer, sind ebenfalls Bildhauer. Sie haben nach einem Entwurfe ihres Vaters das 1889 enthüllte Hutten-Sickingen-Denkmal auf der Ebernburg bei Kreuznach geschaffen.

S. 168. Z. 14 v. o. J. M. v. Rohden (dies ist die richtige Schreibart des Namens) ist mit dem S. 61 erwähnten v. Rhoden identisch.

S. 194. Z. 2 v. u. Die Berliner Nationalgalerie hat 1888 noch ein zweites Gemälde von Böcklin, eine über dem Leichnam des Heilands trauernde Madonna (Pietà), erworben, welches den Künstler in der Behandlung eines religiösen Motivs von einer bei weitem günstigeren Seite zeigt. Von den neuesten Schöpfungen Böcklins, der jetzt zumeist in Hottingen bei Zürich lebt, sind der Centaur in der Dorfschmiede, der Eremit (in der Berliner Nationalgalerie), das Bacchusfest, der Weg zum Bacchustempel, Susanna im Bade, eine derbe Burleske, und sein 1893 gemaltes Selbstbildnis, das sich durch eine kecke Farbenzusammenstellung auszeichnet, besonders beachtenswert. Eine Auswahl von hervorragenden Werken des Künstlers in 40 Photogravüren erschien 1892 in München (Photographische Union).

S. 213. Z. 12 v. u. Die Deckengemälde Feuerbachs sind, soweit sie vollendet worden, 1892 in der Aula der Wiener Akademie angebracht worden. Die fehlenden Stücke haben Chr. Griepenkerl und H. Tentschert ausgeführt. Vgl. C. v. Lützow in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. IV. S. 43—48. 73—76.

S. 230. Anm. *). Eine umfangreiche Monographie über Overbeck hat die Engländerin Margaret Howitt (vom katholischen Standpunkte) geschrieben. Die zuerst erschienene deutsche Ausgabe des Werkes hat den Titel: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Herausgegeben von Franz Binder. Zwei Bände. Freiburg i. B. 1886. — Zu S. 234 Z. 8 v. u. ist zu bemerken, dass die bisher in allen geschichtlichen Darstellungen erwähnte Verweisung Studierender von der Wiener Akademie zu Anfang des Jahres 1810 der Begründung entbehrt. Wie C. v. Lützow aus den Akten der Akademie nachgewiesen hat, ist eine förmliche Verweisung von Overbeck und Genossen nicht erfolgt. Aus der Biographie von M. Howitt geht gleichfalls hervor, dass die Fahrt nach Rom unternommen wurde, weil die äusseren Verhältnisse in Wien den jungen Künstlern unerträglich geworden waren und weil der innere Drang sie schon längst nach Rom gezogen hatte.

S. 237. Z. 15 v. o. Die Fresken der Casa Bartholdy sind von den Wänden abgetrennt und 1888 wohlerhalten nach der Berliner Nationalgalerie überführt worden, wo sie einen sicheren Platz, soweit es sich ermöglichen liess, in der ursprünglichen Anordnung erhalten haben. Die preussische Staatsregierung hat der Besitzerin der Casa Zuccari 48,500 Lire dafür bezahlt. Alle Einzelheiten der Geschichte der Entstehung der Fresken und ihrer Ueberführung nach Berlin sind zusammengestellt in der Schrift: Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie von L. von Donop (Berlin 1889).

S. 255. Anm.**). Eduard Steinle starb am 19. Sept. 1886. Eine Uebersicht über den Umfang seines Schaffens giebt auch der Katalog der im März 1887 veranstalteten Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses in der Berliner Nationalgalerie.

S. 257. Z. 2 v. o. Steinles Parzivalcyklus ist in den Besitz der Neuen Pinakothek in München übergegangen.

S. 266. Z. 12 v. o. Das Gemälde befindet sich in der Dresdener Galerie.

S. 311. Z. 1 v. o. Pfannschmidt starb am 5. Juli 1887. Die Mehrzahl seiner Werke war im Frühjahr 1886 in einer Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie vereinigt, deren Katalog einen Ueberblick über die Gesamtheit seines Schaffens gewährt. Das Vaterunser wurde für die Nationalgalerie angekauft.

S. 313. Z. 11 v. o. Geselschaps Malereien in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses sind 1890 vollendet worden. Die vier gleich dem Kuppelfries in Caseïnfarben ausgeführten Schildbögengemälde stellen den Krieg, Walhalla, die Wiedererrichtung des deutschen Kaiserreichs und den Frieden dar. Alle vier Kompositionen sind durch Klarheit und Ebenmaass der Komposition, durch Kraft des Ausdrucks und durch Grösse der Auffassung gleich ausgezeichnet. Aber im Grunde genommen bezeichnen sie doch mehr die letzte Blüthe einer abgeschlossenen, der Vergangenheit angehörenden Kunst, als dass sie Keime zu einer neuen Entwicklung der monumentalen Malerei enthalten. Eine Beschreibung der Gemälde nebst Abbildungen in Lichtdruck bei L. v. Donop Friedrich Geselschap und seine Wandgemälde in der Ruhmeshalle. Berlin 1890.

S. 313. Anm.*). Zur Litteratur: Hans Müller, Wilhelm Kaulbach. Erster Band. Berlin 1893. Eine auf zwei Bände berechnete, sehr eingehende Biographie mit Benutzung der von Kaulbach hinterlassenen Briefe und Handschriften.

S. 330. Z. 22 v. u. Eine Uebersicht über die Thätigkeit Karl Spitzwegs ist uns erst durch die 1886 erfolgte Ausstellung der Mehrzahl seiner Werke und seiner Studien in der Berliner Nationalgalerie ermöglicht worden. Vgl. den Katalog dieser Ausstellung und die von Eugen Spitzweg herausgegebenen Sammlungen seiner Werke in Kupferdrucken: Die Spitzweg-Mappe (1887 in Folio, 1888 zweite Sammlung in Oktav).

S. 354. Z. 5 v. u. Th. v. Oer starb am 30. Jan. 1885.

S. 386. Z. 20 v. o. H. Mücke starb am 16. Januar 1891.

S. 388. Z. 8 v. u. Eduard Bendemann starb am 27. Dez. 1889 in Düsseldorf. Zur Litteratur über ihn vgl. noch Th. Frimmel in der Kunstchronik von 1890, S. 224—229, Th. Levin ebd. S. 333—338 und den Katalog der Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses in der Berliner Nationalgalerie (Berlin 1890 mit Biographie von v. Donop).

S. 392. Z. 14 v. u. Siegert starb am 13. Okt. 1883.

S. 393. Anm.*). Zur Litteratur über Rethel: V. Valentin, Alfred Rethel. Berlin 1892 (E. Felber).

S. 401. Z. 16 und 17 v. o. Andreas Müller starb am 29. März 1890 in Düsseldorf, Karl Müller am 15. Aug. 1893 in Neuenahr.

S. 406. Z. 8 v. u. Scheuren starb am 12. Juni 1887.

S. 407. Z. 19 v. o. Karl Hilgers starb am 3. Dez. 1890.

S. 407. Z. 20 v. o. Höningshaus starb 1882.

S 407. Z. 16 v. u. August Becker starb am 19. Dez. 1887 in Düsseldorf.
S 421. Z. 13 v. u. Nordgren starb am 12. Febr. 1888 in Düsseldorf.
S. 428. Z. 4 v. o. K. F. Deiker starb am 19. März 1892.
S. 428. Z. 13 v. u. Wilhelm Bode starb im Sept. 1893.
S. 433. Z. 7 v. o. Lies »Lithographien« statt »Photographien«.
S. 444. Z. 8 v. u. Preyer starb am 18. Febr. 1889.
S. 456. Z. 8 v. u. H. Kretzschmer starb am 5. Febr. 1890 in Berlin.
S. 466. Z. 8 v. u. Kaselowsky starb am 4. Januar 1891.
S. 488. Z. 4 v. o. K. E. Biermann starb am 16. Juni 1892 in Berlin.

Ergänzungen und Berichtigungen.

Zum dritten Bande.

S. 7. Z. 18 v. u. Claudius Schraudolph starb am 12. November 1891.

S. 4. Anm.*). Zur Litteratur über die Familie Adam ist noch nachzutragen eine Sammlung von Lichtdrucken unter dem Titel „Das Werk der Münchener Künstlerfamilie Adam“ (Nürnberg 1890 ff. mit Text von Holland).

S. 15. Z. 17 v. o. Benno Adam starb am 8. März 1892.

S. 19. Z. 9 v. u. Albert Gräfle starb im Dezember 1889 in München.

S. 20. Z. 20 v. o. A. v. Kotzebue starb am 24. Febr. 1889.

S. 50. Von den späteren Schöpfungen Böcklins sind die vollendetsten: Jesus heilt ein krankes Kind (in der Berliner Nationalgalerie), die Jungfrau von Orleans auf dem Scheiterhaufen, das Vaterunser (in der Dresdener Galerie), In memoriam 1892 (eine trauernde Frau vor dem Standbilde der Hammonia zur Erinnerung an die Choleraepidemie in Hamburg) und die Affenhumoresken „Kunstrichter“ und „Jenseits von Gut und Böse“.

S. 67. Z. 13 v. u. A. Gabl starb am 4. März 1893 durch Selbstmord, wozu ihn Nahrungssorgen getrieben hatten.

S. 79. Z. 17 v. o. Leibl hat den Erwartungen, die man von ihm gehegt hatte, nicht entsprochen. Er hat sich in naturalistische Experimente verloren, aus denen er sich bis jetzt (1893) noch zu keiner ausgeglichenen Schöpfung erhoben hat.

S. 97. Z. 2 v. u. H. Lang starb am 8. Juli 1891. Von seinen „Erinnerungen“ ist 1888 noch ein zweites Bändchen erschienen.

S. 107. Z. 8 v. o. Max Todt starb am 7. Mai 1890.

S. 114. Z. 9 v. o. Löfftz wurde 1888 Direktor der Münchener Kunstakademie.

S. 120. Z. 10 v. u. F. A. v. Kaulbach legte 1888 sein Amt als Direktor der Münchener Kunstakademie nieder. Vgl. über ihn Richard Graul in den „Graphischen Künsten“ Jahrg. XIII (Wien 1890), S. 27—38. 61—72.

S. 123. Z. 8 v. o. Hellqvist schied wegen unheilbarer Krankheit schon 1888 aus seinem Amte und starb 12. November 1890 in München. Vgl. H. Wilke, Biographie des Malers C. G. Hellqvist, Berlin 1891.

S. 128. Z. 4 v. u. Ueber Uhdes spätere Schöpfungen s. das Schlusskapitel.

S. 133. Z. 15 v. o. Schönleber ist jetzt ebenfalls Lehrer an der Kunstschule in Karlsruhe, die 1893 zur Kunstakademie erhoben wurde.

S. 144. Z. 18 v. o. G. Bleibtreu starb am 16. Okt. 1892 in Charlottenburg bei Berlin.

S. 167. Z. 14 v. u. 1893 legte A. v. Heyden seine Stelle als Lehrer an der Kunstakademie nieder.

S. 168. Z. 1 v. o. 1892 wurde der Vorhang des Opernhauses durch einen neuen, ebenfalls von A. v. Heyden gemalten ersetzt, der das Erscheinen des Skalden Bragi unter den Menschen darstellt.

S. 171. Z. 12 v. u. W. Gentz starb am 23. Aug. 1890. Vgl. über ihn die eingehende Charakteristik des Verfassers in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. II. S. 177—184. 206—214.

S. 177. Z. 5 v. u. Steffeck starb am 11. Juli 1890 in Bad Cranz bei Königsberg.

S. 177. Z. 8 v. u. Spangenbergs Thätigkeit wurde von 1883 bis 1888 durch einen Cyklus von zwanzig, die Wirksamkeit der vier Fakultäten versinnlichenden Wandgemälden im Treppenhause der Universität in Halle in Anspruch genommen. Er starb am 19. November 1891.

S. 182. Z. 15 v. u. Lulvès starb am 8. Januar 1889.

S. 182. Z. 5 v. u. Michael starb am 24. März 1891.

S. 190. Z. 11 v. u. Paul Bülow starb am 24. April 1889 im 47. Lebensjahre.

S. 231. Z. 14 v. u. 1893 vollendete A. v. Werner ein im Auftrage des Kaisers Wilhelm II. gemaltes, kolossales Geschichtsbild, das die erste Eröffnung des deutschen Reichstags durch den jungen Kaiser in Gegenwart der deutschen Fürsten darstellt.

S. 232. Z. 11 v. u. H. Prell, der 1892 als Lehrer an die Kunstakademie in Dresden berufen wurde, hat inzwischen seine Begabung für die monumentale Malerei grossen Stils noch glänzender in einer Reihe von Fresken gezeigt, die er im Rathhause zu Hildesheim im Auftrage des preussischen Staats ausgeführt hat. Sie stellen Momente aus der Geschichte der Stadt dar und schliessen mit einer Huldigung Kaiser Wilhelms I.

S. 234. Z. 9 v. u. 1891 nahm Gussow seinen Wohnsitz in München.

S. 236. Z. 19 v. u. 1892 nahm Thumann seine Lehrthätigkeit an der Berliner Kunstakademie als Nachfolger Schraders wieder auf.

S. 243. Z. 11 v. u. Wisnieski starb am 10. August 1891.

S. 243. Z. 1 v. u. Ueber Liebermann vgl. auch das Schlusskapitel.

S. 251. Z. 6 v. o. Ferdinand (nicht Friedrich) Bellermann starb am 11. August 1889.

S. 259. Z 6 v. o. Louis Spangenberg starb am 17. Oktober 1893.

S. 261. Z. 8 v. o. Paul Graeb starb am 5. Januar 1892 im 50. Lebensjahre.

S. 262. Z. 14 v. u. Wilhelm Riefstahl starb am 11. Oktober 1888 in München.

S. 265. Z. 6 v. u. René Grönland starb am 8. Dezember 1892.

S. 271. Z. 4 v. u. l. 1874 statt 1873.

S. 278. Z. 7 v. u. Auf der grossen Berliner Kunstausstellung von 1893 erhielt Janssen für das figurenreiche Gemälde „Der Mönch Walther Dodde und die Bergischen Bauern vor ihrem entscheidenden Eingreifen in die Schlacht bei Worringen“ (im Besitz der Kunsthalle zu Düsseldorf) die grosse goldene Medaille.

S. 292. Z. 10 v. u. Böttcher starb am 15. Juni 1889.

S. 295. Z. 12 v. u. Hiddemann starb am 19. Januar 1892.

S. 300. Z. 5 v. u. Karl Hoff starb am 13. Mai 1890.

S. 305. Z. 15 v. u. Nach kurzer Lehrthätigkeit an der Kunstschule in Karlsruhe wurde Bokelmann 1893 als Lehrer an die Berliner Kunstakademie berufen.

S. 307. Z. 15 v. o. Schulz-Briesen starb am 21. Februar 1891.

S. 308. Z. 10 v. u. l. 1850 statt 1852.

S. 313. Z. 15 v. u. Vincent St. Lerche starb am 28. Dezember 1892.

S. 316. Z. 7 v. u. l. S. 388 statt 338.

S. 316. Z. 5 v. u. Julius Scholtz starb am 2. Juni 1893.

S. 317. Z. 9 v. o. l. neunzehnten statt siebenzehnten. Z. 11 v. o. l. 1846 statt 1864.

S. 319. Z. 5 v. o. Theodor Grosse starb am 10. Oktober 1891.

S. 324. Z. 7 v. u. Graf Leopold von Kalckreuth ist nach kurzer Lehrthätigkeit in Weimar wieder nach München zurückgekehrt.

S. 383. Z. 8 v. u. Leins starb am 25. August 1892.

S. 386. Z. 17. v. o. l. Siegle statt Single.

S. 388. Z. 15 v. o. Heinrich Lang starb am 6. September 1893.

S. 390. Z. 8 v. o. Mylius starb am 27. April 1883.

S. 398. Z. 4 v. u. Friedrich Arnold starb am 13. Juni 1890.

S. 401. Z. 20 v. u. Heinrich Müller starb am 8. März 1890.

S. 413. Anm. *). Zur Literatur über Rauch ist noch nachzutragen: Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel, herausgegeben von K. Eggers. 2 Bde. Berlin 1890—91.

S. 429. Z. 6 v. u. Albert Wolff starb am 20. Juni 1892.

S. 433. Z. 6 v. o. August Wredow starb am 21. Januar 1891. Vgl. R. Lehfeld, Gedächtnisrede auf August Wredow, Brandenburg 1892.

S. 448. Z. 19. v. u. Die Angaben über die Arbeiten von R. Begas für das zu einer Ruhmeshalle umgewandelte Zeughaus in Berlin sind dahin zu berichtigen, dass er ausser der Kolossalstatue der Borussia die sitzenden Figuren eines älteren und eines jüngeren Kriegers und die Personifikationen der Kraft und der Kriegswissenschaft, zwei sitzende Frauengestalten, geschaffen hat. 1892 wurde Begas mit der Ausführung des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I. in Berlin beauftragt.

S. 450. Z. 8 v. o. Martin Paul Otto starb am 6.April 1893, bevor er das Lutherdenkmal für Berlin vollendet hatte.

S. 451. Z. 9 v. o. Joseph Kaffsack ertrank am 7. September 1890 bei einer Bootsfahrt auf dem Wannsee bei Potsdam. Er stand im 40. Lebensjahre. Vgl. über ihn des Verfassers Charakteristik in der „Zeitschrift für bildende Kunst" N. F. II. S. 135—140.

S. 451. Z. 11 v. o. B. Roemer starb am 30. Juni 1891.

S. 462. Z. 8 v. u. Hähnel starb in der Nacht vom 21. zum 22. Mai 1891.

S. 464. Z. 13 v. u. August Wittig starb am 20. Februar 1893.

S. 468. Z. 14 v. u. Ueber Bandel vgl. H. Schmidt, Ernst von Bandel, Hannover 1892.

Namenverzeichniss zu Band I—III

Abadie I. 402.
Achenbach, A. II. 404. 407—414.
„ O., II. 414—417.
Achtermann, W. III. 435.
Adam, A. III. 4. 8—11.
„ B., Maler III. 15.
„ B., Architekt III. 398.
„ E. III. 15.
„ Fr. III. 11—15.
Adamo, M. III. 79.
Adan, I. 491.
Adler, F. III. 357. 359—360.
Afinger, B. III. 433—435.
Ahlborn, A. II. 146. 458—459.
Aizelin I. 400. 473.
Alaux I. 137.
Aligny I. 371.
Allar I. 484.
Allongé I. 371.
Allouard I. 484.
Amaury-Duval I. 96. 499.
Amberg, W. III. 243.
Anschütz, H. II. 273. 285.
Antigna I. 343.
Antoine I. 378.
Armand-Dumaresq I. 170.
Arnold, Fr. III. 398.
Arnold, K. J. III. 213.
Arnz, A. II. 429.
Aubé I. 485.
Aussandon I. 298.

Baerwald, R. III. 451.
Baeumer, H. III. 464.
Bagge, M. v. II. 421.
Bailly I. 401. 501.
Baisch, H. III. 132.
Ballu I. 388. 500.
Baltard I. 388.
Bamberger F. II. 182.
Bandel, E. v. III. 468—469.
Barrias I. 479.
Barth, G. G. III. 383,
Bartholdi I. 483.
Barye I. 49. 441. 463 ff.
Bastien-Lepage I. 256 ff. 340 ff. 491.
Baudry I. 285 ff. 490.
Baur, A. III. 278—280.
Becker, Aug. II. 407.
„ Georges I. 231.
„ Jacob II. 436—438.
„ J. A. III. 355.
„ Karl II. 469. III. 218—221.
„ L. H. II. 407. 427.
Beckerath, M. v. II. 339—340.
Beckmann, W. II. 392 III. 280.
Begas, A. III. 221.
„ Karl, Maler II. 460—463.
„ Karl, Bildhauer III. 450.
„ Oscar III. 221.
„ Reinhold III. 445—450.
Begas-Parmentier, L. III. 265.
Beisbarth, K. III. 386.
Bellangé I. 112.
Bellermann F. III. 251.
Benezur, J. III. 83.
Benda, J. III. 365—366.
Bendemann, E. II. 371. 388—392.
„ R. II. 392.
Benner I. 208.
Bennewitz v. Loefen III. 252.
Benouville, J. A. I. 241. 371. 500.
„ L. I. 241.
Béraud I. 497.
Berckmüller III. 388.
Berdellé III. 389.
Bergmeier, C. A. III. 451.
Berne-Bellecour I. 204.
Bernier I. 371.
Berninger, E. III. 324.
Bernuth, v. II. 428.
Bertin I. 126.
Bertrand I. 49. 499.
Besnard, P. A. I. 492—494. III. 485.
Bewer, C. II. 392.
Beyer, A. III. 385.
Beyschlag, R. III. 88.
Biard I. 138.
Bida I. 270.
Bienaimé II. 96.
Biermann, G. III. 187.
„ K. E. II. 488.
Bissen, H. W. II. 110.
Blaesner, G. III. 425. 427—429.
Blanc I. 178.
Blechen K. II. 486—488.
Bleibtreu, K. III. 144—148.
Blin I. 371.
Blomberg, H. v. II. 459.
Blouet I. 381.
Bluntschli III. 390.
Bochmann, G. v. II. 431.
Bode, L. II. 257.
„ W. II. 428.
Bodenmüller, F. III 97.
Bodom, E. II. 421.
Boecklin, A. II. 183—196.
Boeckmann, W. III. 361—363.
Boeker, C. III. 306.
Boeswillwald I. 402.
Boettcher, Chr. E. III. 292.
Boetticher, K. III. 354.
Bohnstedt, L. III. 399.
Boilly I. 37.
Bokelmann, Chr. L. III. 303—305.
Bonheur, J. J. I. 467.
„ R. I. 363.
Bonington I. 63.
Bonnassieux I. 472. 501.
Bonnat I. 209 ff.
Bonnefond I. 157.
Bosch, E. III. 306.
Bosio I. 406.

Boucher I. 4.
Boudin I. 338.
Bouguereau I. 284.
Boulanger, L. I. 62.
„ G. I. 227. 490.
Bouquier I. 5.
Bourdais I. 398.
Bouterweck, F. III. 152.
Bracht, E. III. 258.
Braith, A. III. 97.
Brandt, J. III. 15. 91—93.
Brascassat I. 161.
Braun, L. III. 97.
Braunwald III. 385.
Bréhant I. 260.
Breitbach, K. III. 243.
Breling, H. III. 110.
Brendel, A. III. 263.
Breton, E. I. 371.
„ J. I. 310.312 ff.
Breymann, A. III. 460.
Brion I. 311.
Brogniart, I. 384.
Bromeis, A. II. 172.
Bruett, A. III. 451.
„ F. III. 305—306.
Brugger, Fr. III. 469.
Brunow, L. III. 438.
Buchbinder, S. III. 106.
Buelow, P. III. 190.
Buerkel, H. III. 17.
Buerklein, Fr. III. 377—378.
Burger, A. III. 182.
„ L. III. 182. 184—187.
Burnier II. 426.
Burnitz, H. III. 390.
Busson I. 369.
Bystroem II. 107.

Cabanel I. 240. 242 ff. 490.
Cabat I. 67. 371. 490.
Cabet I. 446.
Cain I. 446. 448.
Calandrelli, A. III. 439. 440.
Callamard I. 407.
Camphausen, W. III. 283—287.
Canon, J. III. 325.
Canzler, A. III. 398.
Cappelen, A. II. 421.
Carpeaux I. 440. 446. 449 ff.
Carrier-Belleuse I. 444. 500.
Carstens, A. II. 14 ff.
Cartellier I. 406.
Catel II. 61. 146.
Cauer, Emil II. 105.
„ Karl II. 105.
„ Robert II. 105.
Cavelier I. 442.
Cazin I. 341.
Chalgrin I. 381.
Cham I. 374. 500.
Chaplain I. 484.
Chaponnière I. 441.
Chapu I. 400. 418. 421 ff.
Charlet I. 49. 112.
Charpentier, A. L. M. I. 486.
„ F. I. 487.
Chatrousse I. 483.
Chaudet I. 383. 406.
Chavet I. 194.
Chelminski, J. III. 94.
Chenavard I. 97.
Chintreuil I. 371.
Chodowiecki, D. II. 6.
Clasen, L. II. 392.
Claudion I. 406.
Clesinger I. 423.
Cogniet I. 180 ff.
Cordier I. 446. 448.
Cordonnier I. 486.
Cormon I. 258.
Cornelius, P. v. II. 216—251. 271—313.
Corot I. 294. 500.
Correns, E. III. 135.
Corroyer I. 402.
Cortot I. 382. 407.
Couder I. 137.
Courbet I. 316 ff.
Courtet I. 416.
Couture I. 164. ff.
Crauk I. 417.
Cremer III. 367.
Cretius, K. II. 456.
Crola, H. III. 315.
Curzon I. 158.

Daege, F. II. 453.
Dagnan-Bouveret I. 492.
Dahl, H. III. 312.
Dalou I. 461. 486.
Dammeier, R. III. 232. 254.
Dannecker II. 76 ff.
Dantan I. 208.
Daubigny, Ch. I. 337. 365 ff.
Daubigny, K. I. 491.
Daumas I. 441.
Daumier I. 374. 500.
David, J. L. I. 6 ff.
David d'Angers I. 413. 423 ff.
Davicud I. 398.
Debret I. 384.
Decamps I. 69 ff.
Defregger, F. III. 60—65.
Degeorge I. 471.
Deger, E. II. 400—401.
Dehn-Rotfelser, H. v. III. 399.
Deiker, K. F. II. 428.
„ J. II. 428.
Deiters, H. II. 428.
Delacroix I. 50 ff. 499.
Delaistre I. 406.
Delaplanche I. 469. 470. 501.
Delaroche I. 117 ff.
Delaunay I. 292. 500.
Delorme I. 473.
Delort I. 373.
Demmler, A. III. 348.
Deperthes I. 388.
Desbois I. 486.
Descoudres, L. II, 385.
Deseine I. 404, 406.
Desgoffe, A. I. 371.
Desgoffe, B. I. 347.
Destouches I. 50.
Detaille I. 194. 496.
Deveria I. 62.
Diaz, I. 67 ff.
Dieffenbach, A. III. 243.
Dielmann, J. II. 438.
Diet I. 402.
Diethe, A. II. 388.
Dietz, F. III. 19.
Diez, R. III. 460.
„ W. III. 107—110.
Dill, L III. 133.
Dillis, J. G. v. III. 8.
Dollinger, K. III. 385.
Dollmann, G. v. III. 379.
Donndorf, A. III. 456—457.
Donner, O. II. 339.
Doré I. 271 ff. 500.
Dorner, J. J. III. 18.
Doublemard I. 469.
Douzette, L. III. 249.
Draeger, J. II. 117.
Drake, F. III. 425—427.
Dreber, H. II. 172—175. 355.
Drolling I. 240.
Drouais I. 27.
Duban I. 387.
Dubois I. 400. 480—483.
Dubufe I. 292. 490.
Duc I. 387. 389.
Dücker, E. II. 431.
Duez I. 292.
Dumont I. 383. 413.
Duntze, J. II. 428.
Dupaty I. 407.
Dupray I. 206.
Dupré I. 355. 490.
Duran I. 343 ff.
Duret I. 467 ff.
Durm, J. III. 389.
Duseigneur I. 441.
Dybwad III. 389.

Dyck, H. III. 86.
Dyckerhoff III. 389.

Ebe, G. III. 365—366.
Ebel, F. II. 424.
Eberhardt, K. II. 389.
Eberle, A. III. 70.
„ R. III. 70.
Eberlein, G. III. 450.
Ebers, E. II. 441.
Echtermeyer, K. III. 463.
Eckenbrecher, Th. v. II. 428.
Eckersberg, J. Th. II. 421.
Eggers, K. II. 240. 254.
Eggert, H. III. 389.
Egle, J. v. III. 385—386.
Ehrig, G. III. 398.
Ehrmann I. 282.
Eisenlohr III. 385.
„ Fr. III. 387.
Ellenrieder, M. III. 5.
Elsholtz, L. II. 482.
Eltzner, R. III. 398.
Emelé, W. III. 97. 99.
Encke, F. III. 234.
„ E. III. 440. 443—444.
Ende, H. III. 361—363.
Engelhard, W. III. 467—468.
Enger, H. III. 399.
Enhuber, K. v. III. 136.
Epler, H. III. 464.
Erdmann, M. III. 249.
„ O. III. 307.
Erdmannsdorff II. 8.
Eschke, H. III. 247.
„ R. III. 247.
„ O. III. 248.
Espérandieu I. 393.
Espercieux I. 406.
Etcheto I. 484.
Etex I. 382. 416. 501.
Eybel, A. III. 152.
Ewald, E. III. 179.

Fagerlin, F. III. 311—312.
Fahrbach, K. L. II. 428.
Falat, J. III. 95.
Falguière I. 300. 400. 474.
Fauvelet I. 194.
Feddersen, H. II. 429. III. 324.
Fehr, C. III. 114.
Feuchère I. 417. 441.
Feuerbach, A. II. 196—216.
Feyen, E. I. 217.
Feyen-Perrin I. 217. 490.
Firle, W. III. 116.
Fischer, A. F. III. 409—410.
„ E. III. 254.
„ J. A. III. 7.
Fischer, Th. F. III. 387.
„ K. v. III. 372.
Fitger, A. III. 328—329.
Flamm, A. II. 417—418.
Flandrin, H. I. 93.
„ P. I. 371.
Flers I. 64.
Flickel, P. III. 258.
Flüggen, G. III. 87.
„ J. III. 87.
Fogelberg II. 107.
Fohr, K. Ph. II. 168.
Foltz, Ph. II. 284.
Fontaine I. 378.
Forsmann III. 400.
Förster, E. II. 273. 283.
Foyatier I. 441.
Fragonard I. 4. 6. 499.
Français I. 298.
Franz, J. III. 410.
Freese, H. III. 181.
Frémiet I. 446 ff. 482. 487.
Freund, H. II. 108.
Freyberg, K. III. 181.
Friedrich, L. II. 356.
Fries, B. II. 168. 182.
„ E. II. 168.
Fromentin I. 260 ff.
Frommel, K. II. 182.
Funk, H. II. 404. 406.
Führich, J. II. 247. 258—264.

Gaab, L. F. III. 383.
Gabl, A. III. 67.
Gaillard I. 215. 490.
Garnier, Ch. I. 386. 397. 399.
Garnier I. 198. 239. 500.
Gärtner, Fr. III. 375—377.
Gärtner, Heinr. II. 355. 488.
Gau I. 389.
Gautherin I. 483.
Gavarni I. 374. 500.
Gebhardt, K. III. 103.
„ E. v. III. 266—272.
Gebler, O. III. 96.
Gechter I. 441.
Gedon, L. III. 381—382.
Geertz, J. III. 302—303.
Geiger, N. III. 451.
Gegenbauer, A. v. III. 5.
Genelli, B. II. 113—139.
Gentz, H. II. 10.
„ W. III. 171—174.
Gérard I. 35 ff.
Géricault I. 43 ff. 499.
Gerôme I. 227. 233.
Gervex I. 257.
Geselschap, Fr. II. 312.
„ E. II. 442.
Gierymski, M. III. 94.
Giese III. 398.
Giesenberg, E. III. 355.
Gilly, Fr. II. 12. III. 332.
„ D. III. 332.
Girodet Trioson I. 29.
Glaize, A. I. 229.
„ L. I. 229.
Gleichen-Russwurm, L. v. III. 324.
Gleyre I. 274.
Gnauth, A. III. 384—385.
Godde I. 388.
Gondouin I. 378. 382.
Götzenberger, J. II. 273.
Graef, G. III. 188—190.
Graefle, A. III. 19.
Graff III. 381.
Graeb, K. III. 259—261.
„ P. III. 261.
Grandville I. 374.
Grenier I. 50.
Grévin I. 374. 490.
Grisebach, H. III. 367.
Grönland, R. III. 265.
„ Th. III. 265.
Gropius, K. II. 488.
„ M. III. 357.
Gros I. 30 ff. 499.
Grosse, Th. III. 319—320.
Grossheim, K. v. III. 366—367.
Grützner, E. III. 70—72.
Gude, H. II. 418—421.
Gudin I. 66.
Guérin I. 28.
Guillaume I. 400. 418 ff.
Guillaumet I. 374. 490.
Guillemet I. 371.
Gumery I. 400. 459.
Gussow, C. III. 232—234.
Gysis, N. III. 95.

Habermann, H. v. III. 91.
Hackl, G. III. 91.
Hagen, H. III. 433.
„ Th. III. 323.
Hähnel, J. III. 460—462.
Hake III. 400. 401.
Halbig, J. III. 470.
Hallatz, E. III. 263, 264.
Haller, M. III. 400.
Hammer, G., II. 388.
Hamon I. 281.
Händler, P. II. 479—480.
Hänel, O. III. 398.
Hanoteau I. 371. 500.

Hanssen III. 400.
Happel, H. II. 404.
Harburger, E. III. 103.
Harpignies I. 369.
Harrach, F. Graf III. 221—224.
Hartel III. 398.
Hartzer, F. III. 463.
Hasak III. 399.
Hase, K. W. III. 402.
Hasenauer, K. v. III. 395.
Hasenclever, J. P. II. 435.
Hauberrisser, G. III. 381.
Hauschild, A. III. 398.
Hébert I. 154.
Hedinger, E. III. 265.
Heffner, K. III. 134.
Heideck, K. W. v. III. 16.
Heim, L. III. 367.
Heine, W. II. 442.
Heinlein, H. III. 18.
Helbling III. 388.
Hellquist, K. G. III. 121.
Hempel, B. III. 398.
Henneberg, R. III. 162—166.
Henner I. 299.
Hennert, F. II. 404.
Hennicke, J. III. 364—365.
Henning, A. II. 454.
Hensel, W. II. 464—466.
Henseler, E. III. 234.
Henze, R. III. 460. 462—463
Hermann, K. II. 273. 284.
Herpfer, K. III. 90.
Hersent I. 137.
Hertel, A. III. 256—257.
„ K. III. 307.
Herterich, J. C. III. 91.
„ L. III. 91.
Hess, Heinr. II. 276. III. 5. 7.
„ P. III. 5. 15.
Hesse, A. III. 341.
„ I. 137. 500.
Hetsch, Ph. Fr. II. 65.
Heyden, A. v. III. 166—171.
„ A. III. 363—364.
„ O. III. 153.
Heyn III. 398.
Hiddemann, F. III. 295.
Hildebrand, A. III. 439.
„ E. III. 180.
Hildebrandt, E. III. 244—246.
„ Th. II. 362. 383—386.
Hilgers, K., Maler II. 407.
„ K. III. 451.
Hiolle I. 479. 501.
Hittorf I. 385.
Hitzig, F. III. 351—353.
Hochhaus, K. III. 232.
Höcker, P. III. 114.
Hofer, L. v. II. 96.
Hoff, K. III. 300—302.
Hoffmann, Arch. III. 390.
„ L. III. 389.
Hoffmann v. Fallersleben II. 428.
Hoffmeister, H. III. 451.
Hofmann, H. III. 320—321.
Hoguet, Ch. III. 250.
Holbein, F. II. 463.
Holmberg, A. III. 111.
Hoenerbach, M. III. 265.
Höninghaus, A. II. 407.
Hopfgarten, A. II. 454.
Hoppe, F. II. 428.
Horny, F. II. 168.
Horschelt, Th. III. 138. 139.
Hosemann, Th. II. 476—477.
Houdon I. 404.
Hübner, J. II. 354. 386—388.
„ E. II. 354.
„ K. II. 436.
Hübsch, H. III. 386—387.
Hude, H. v. d. III. 364—365.
Huet I. 63.
Humbert I. 177.
Hummel, K. II. 165.
Hundrieser, E. III. 450.
Hünten, F. II. 424.
„ E. III. 287—288.
Huyot I. 381.

Idrac I. 421. 501.
Ille, E. II. 339.
Imer I. 371.
Ingres I. 79 ff.
Injalbert I. 486.
Irmer, K. II. 426.
Isabey, E. I. 65. 490.
„ J. B. I. 35.
Ittenbach, F. II. 401.

Jacob, J. III. 254.
Jacque I. 362.
Jacquemart, A. I. 448. 467.
„ N. I. 213.
Jacobides, G. III. 56.
Jacobs, E. III. 5.
Jacobsen, S. II. 421.
Jalabert I. 226. 292.
Jaley I. 413.
Jansen, J. II. 428.
Janssen, P. III. 272—278.
Jernberg, A. III. 312.
Jerichau, H. A. II 111.
Johannot, A. I. 137.
„ T. I. 137.
Jordan, R. II. 438—440.
Jouffroy, I. 400. 471.
Julien I. 405.
Jungheim, K. II. 424.
Jutz, K. II. 315.

Kaffsack, J. III. 451.
Kaiser, E. III. 18.
Kalckreuth, Graf v. II. 423—424.
„ Graf L. v. III. 324.
Kalide, Th. III. 411.
Kaltenmoser, K. III. 17.
Kaemmerer I. 373.
Kameke, O. v. III. 255.
Kanoldt, E. II. 165.
Kaselowski, A. II. 466—467.
Kauffmann, H. III. 76.
Kaulbach, F. A. III. 120.
„ H. III. 85.
„ W. v. II. 313—326.
Kayser, H. III. 366—367.
Kehren, J. II. 399—400.
Keil, K. III. 439. 440.
Keller, A. III. 88.
Keller, F. III. 325—327.
Kessels II. 96.
Kessler, Aug II. 407.
Kesslau, A. F. v. III. 386.
Keyser, E. III. 114.
Kiessling, P. III. 318.
Kietz, G. III 456.
Kiedrich, P. II. 392.
Kirberg, O. III. 308.
Kirchbach, F. III. 83.
Kirner, J. B. III. 17.
Kiesel, K. III. 308
Kiss, A III. 431.
Kiwschenko, A. III. 95
Klagmann I. 441. 442.
Klein, M. III. 451.
„ W. II. 407.
Klenze, L. v. III. 371—375.
Klinger, M. III. 483—485.
Klöber, A. v. II. 467—469.
Klose, W. II. 182.
Knabl, J. III. 471.
Knapp, J. M. III. 383.
Knauss, L. II. 441. III. 236—243.
Knille, O. III. 148—152.
Knobelsdorff II. 5.
Knoblauch, E. III. 351.

Knöchl, H. III. 56. 57.
Knoll, K. III. 470. 471.
Kobell, W. v. III. 8.
Koch, G. III. 231.
„ H. III. 103.
„ J. A. II. 50 ff.
Kolbe, K. W. II. 452.
Kolitz, L. III. 290.
Köhler, Chr. II. 386.
Kohnert, H. III. 254.
Koken, G. III. 324.
Koenig, O. III. 464.
Kopf, J. II. 101.
Kopisch, A. III. 246.
Körner, Arch. III. 399.
„ E. III. 248.
Kotzebue, A. v. III. 20.
Kowalski, A. W. v. III. 94.
Kozakiewicz, A. III. 95.
Kramer, L. v. III. 473.
Krämer, Chr. II. 427.
Kraus, F. III. 243.
Krause, W. II. 488—489.
Kreling, A. v. III. 137.
Kretzschmar, F. II. 456—485.
„ K. H. II. 452.
Kropp, D. III. 463.
Krüger, H. II. 429.
„ F. II. 480—482.
Kühling, W. III. 255.
Kundmann, K. III. 464.
Kupelwieser II. 255.
Kurzbauer, E. III. 69.
Kyllmann, W. III. 363—364.

Labarre I. 384.
Labrouste I. 387. 390. 500.
Lalande, de I. 402.
Landelle I. 226.
Lang, H. III. 97.
„ H., Arch. III. 388.
Lange, G. II. 407.
„ L. III. 399.
Langenmantel, L. v. III. 80.
Langer, P. v. III. 4.
„ R. v. III. 4.
Langhans, K. Fr. III. 355—356.
„ K. G. II. 5.
Lansyer I. 371.
Lasch, K. III. 293.
Lasinsky, A. II. 407.
Lassus I. 394.
Laugée d. ält. I. 242.
„ d. jüng. I. 342.
Launitz, E. v. d. II. 96.
Laurens I. 217. ff.
Laves, G. L. F. III. 402.

Lebas I. 385.
Leclerc I. 384.
Lecointe I. 385.
Lecomte du Nouy I. 283.
Lefèbvre I. 215.
Lefuel I. 385.
Lehmann, H. I. 283.
„ R. I. 158.
Lehnert, H. III. 265.
Leibl, W. III. 77.
Leins, Chr. Fr. III. 383—384.
Leinweber, H. II. 388.
Leisten, J. III. 306.
Leloir, A. I. 373.
„ L. I. 373.
Lemaire I. 413.
Lemot I. 383. 407.
Lenbach, F. III. 57—60.
Leonhard III. 388.
Leonhardi, A. Fr. II. 355.
Lepère I. 382.
Lequesne I. 417. 501.
Le Roux I. 241.
Leroux, St. I. 486.
Lessing, O. III. 444.
„ K. Fr. II. 362. 366—380.
Lesueur I. 388. 406. 500.
Leu, A. II. 422—423.
Leutze, E. II. 380—383.
Lévy, E. I. 241.
„ H. L. I. 241.
Lhermitte I. 342. 491.
Licht, H. III. 399.
Liebermann, M. III. 243. 476. 486—487.
Lier, A. III. 131.
Liezen-Mayer, A. III. 80.
Lindemann-Frommel II. 182.
Lindenschmit, W. der ält. II. 284.
„ W. III. 100—103.
Lindlar, W. II. 424.
Lipsius, K. III. 398.
Lobedan, C. III. 265.
Löfftz, L. III. 112.
Lombard I. 484.
Luminais I. 362.
Loos III. 390.
Lossow, H. III. 84.
Lucae, R. III. 353.
Ludwig, K. III. 255. 256.
Lulvès, J. III. 182.
Lutteroth, A. II. 425.
Lytras, N. III. 95.

Maffei, G. v. III. 97.
Magne I. 402.
Magnus, E. II. 473—475.
Maignan I. 495—496.
Maillet I. 417.
Maillot I. 177.
Maindron I. 441. 442.
Makart, H. III. 39—50.
Mali, Chr. III. 96.
Manet I. 331 ff. 500.
Marchal I. 311.
Marcke, van I. 362.
Marées, v. III. 476. 478—479.
Mariaton I. 487.
Marilhat I. 73. 499.
Marocchetti I. 441.
Martersteig, F. W. III. 323.
Matthey I. 209.
Matthieu I. 260.
Max, G. III. 50—56.
Mayer I. 39.
Mazerolle I. 282.
Meggendorfer, L. III. 105.
Meerwein III. 400.
Meissonier d. ält. I. 184 ff.
„ d. jüng. I. 194.
Mène I. 457.
Menzel, A. III. 191—212.
Mercié I. 476 ff.
Metz, G. II. 354.
Metzener, A. II. 429.
Meuron III. 400.
Meyer, Claus III. 114.
„ Fr. R. II. 60. 61.
„ J. G. v. Bremen II. 477—479.
Meyerheim, F. E. II. 480. 483—485.
„ F. III. 216. 217.
„ P. III. 315—218.
Michael, M. III. 182—184.
Michelis, A. II. 407.
Miller, F. v. III. 473.
Millet, A. I. 400. 443. 486. 501.
„ J. F. 300 ff. 500.
Mintrop, Th. II. 442—444.
Möckel, G. L. III. 398.
Mohn, P. II. 355.
Moine I. 441.
Moitte I. 405.
Möller, C. H. III. 433.
„ H., Bildh. III. 459
„ N. B. II. 421.
Moller, G. III. 389.
Monet I. 338.
Monginot I. 170.
Monten, D. II. 441.
Moosbrugger II. 117.
Moreau, G. I. 241. 500.

Moreau, M. I. 474.
„ -Vauthier I. 483.
Morgenstern, Chr. III. 18. 129.
„ E. III. 129.
Morisot I. 339.
Morot I. 225.
Morten-Müller II. 421.
Moser, J. III. 439.
Mossdorf, K. II. 339.
Moulin I. 466. 501.
Mücke, H. II. 386.
Mühlig, M. II. 388.
Müller, Andreas III. 135.
„ Victor III. 138. 481.
„ Ed. II. 101.
„ Fr. II. 117.
„ Andr. II. 401.
„ Karl II. 401.
„ H., Arch. 300. 401.
Mueller I. 158.
Munthe, L. II. 421—422.

Naecke, H. II. 254.
Naue, J. II. 339.
Navatel I. 466.
Neher, B. II. 286.
Neide, E. III. 327.
Neuhaus, F. III. 281.
Neumann, Arch. III. 399.
Neureuther, E. III. 138.
„ G. III. 379.
Neuville, de I. 198 ff. 491.
Nicolai, G. H. III. 398.
Nikutowski, A. III. 289.
Nordenberg, B. III. 311. 312.
„ H. III. 312.
Nordgren, A. II. 421.
Normann, A. II. 421.
Northen, A. III. 289.

Oberländer, A. III. 105.
Ockel, E. III. 253.
Oeder, G. II. 426.
Ohlmüller, J. D. III. 377.
Ohmann, R. III. 451.
Oehme, E. Fr. II. 345.
„ Erwin II. 356.
Oehmichen, H. II. 388. III. 307.
Olivier, F. II. 254.
Oppler, E. III. 402.
Oer, Th. v. II. 354.
Orsel I. 96.
Orth, A. III. 357. 358—359.
Oesterley, K. d. ält. II. 430.
„ K. d. jüng. II. 430.
Ottin I. 442. 501.
Ottmer, K. Th. III. 400.
Otto, M. P. III. 450.
Otzen, J. III. 367.
Overbeck, F. II. 228—254.

Paccard, I. 386.
Pape, E. III. 255.
Paris I. 485.
Passavant, J. D. II. 257.
Pater I. 4.
Paulsen, F. III. 190.
Pauwels, F. III. 321—322.
Peerdt, te, E. III. 307.
Pelez I. 232.
Percier I. 378 ff.
Périn I. 96.
Perraud I. 400. 472.
Perrey I. 487.
Perrin I. 487.
Persius, L. III. 341.
Pecht, Fr. III. 20.
Pfannschmidt, K. G. II. 310—312.
Pflaume III. 401.
Pforr, F. II. 229.
Pfuhl, J. III. 412.
Philippoteaux I. 182. 490.
Picot I. 94. 240.
Pierre I. 6.
Piglhein, B. III. 118—120.
Piloty, K. v. III. 21—38.
Pils I. 207.
Pissaro I. 338.
Pistorius, E. II. 475—476.
Pixis, Th. III. 90.
Plassan I. 194.
Plockhorst, B. III. 174.
Plüddemann, H. II. 463.
Pohle, H. II. 424.
„ L. III. 322.
Poittevin, Le I. 137.
Poppe, J. G. III. 401.
Pose, W. II. 404. 406.
Poterlet I. 62.
Poujol, de I. 69.
Poyot I. 384.
Pradier, I. 413 ff.
Préault I. 437.
Prell, H. III. 232.
Preller, Fr. d. ält. I. 406.
„ Fr. d. jüng. II. 164.
Preyer, J. W. II. 444.
Priou I. 342.
Protais I. 204. 500.
Prud'hon I. 38 ff. 499.
Puvis de Chavannes I. 173 ff. 497—498. 500.

Questel I. 402.
Raffet I. 112.
Ramberg, A. v. II. 388. III. 135.
Ramboux, J. A. II. 254.
Ramey d. ält. I. 406.
„ d. jüng. I. 471.
Rasch, H. III. 114.
Raschdorff, J. III. 367. 368.
Raetzer, H. II. 429.
Rau, E. III. 83.
Räuber, W. III. 110.
Rauch, Chr. D. III. 412—425.
Raupp, K. III. 74.
Regnault, H. I. 240. 244 ff.
„ J. B. I. 28.
Reimer, G. II, 441.
Reinhardt, R. III. 385.
Reinhart, J. Chr. II. 58 ff.
Reinhold, H. II. 168.
Reinick, R. II. 463.
Renoir I. 339.
Rethel, A. II. 255. 393—399.
Reusch, Fr. III. 451.
Révoil, P. P. I. 138. 393.
Rhoden, v. II. 61.
Ribot I. 231. 490.
Ricard I. 209.
Richter, G. III. 155—162.
„ Ludwig II. 340—355.
Riedel, A. III. 5.
„ E. III. 378.
Riefstahl, W. III. 262—263.
Riepenhausen, F. u. J. II. 61.
Rietschel, E. III. 425. 451—456.
Ringel d'Illzach I. 484.
Ritter, H. II. 440.
Roeber, E. u. F. II. 392. III. 282.
Robert, L. I. 139 ff.
„ -Fleury, N. I. 134. 500.
„ „ T. I. 224.
Rochegrosse I. 494—495.
Röchling, K. III. 231.
Rocholl, Th. III. 291.
Röckel, W. II. 273. 285.
Rohden, J. M. v. II. 168.
Roland I. 405.
Roll I. 238.
Römer, B. III. 451.
Roqueplan I. 65.
Rosenfelder, L. II. 467.
Rosenthal, T. E. III. 73.
Roth, Chr. III. 472.
Roeting, J. II. 392.
Rottmann, K. II. 175—182.
„ L. II. 182.
Roty I. 484.
Roullard I. 448. 466.

Rousseau, Ph. I. 347. 490.
„ Th. I. 349 ff.
Roybet I. 373.
Ruben, Chr. II. 273. 285. III. 7.
Rude I. 382. 408 ff. 346. 501.
Rümann, W. III. 472.
Ruprich-Robert I. 402. 501.
Ruths, V. II. 424—425.

Saint-Marceaux I. 478.
Salentin, H. III. 295.
Saltzmann, K. III. 249.
Salucci, G. de III. 383.
Schadow, G. III. 403—408.
„ R. II. 99.
„ W. II. 243. 357—366.
„ A. III. 341.
Schaper, F. III. 440—443.
Schauss, F. III. 179.
Scheffer I. 74.
„ J. II. 254.
Scherenberg, H. III. 186.
Scherres, K. III. 252.
Scheuren, K. II. 406.
Scheurenberg, J. III. 307.
Schick, G. II. 64 ff.
Schievelbein, H. III. 411.
Schilling, J. III. 456. 457—459.
Schinkel, K. Fr. II. 469—471. III. 331—343.
Schirmer, J. W. II. 403—406.
Schirmer, W. II. 485—486.
Schirrmacher, G. III. 365. 400.
Schlabitz, A. III. 232.
Scheich, E. III. 129.
Schlittgen, H. III. 105.
Schlüter, K. III. 460.
Schmaedel, v. III. 389.
Schmid, M. III. 65.
Schmidt, Alb. III. 382.
„ H. Th. III. 390.
„ M. III. 251.
Schmieden, H. III. 357.
Schneider, H. III. 86.
Schnetz I. 137. 153.
Schraudolph, Claudius d. ält. III. 7.
„ Claudius d. jün. III. 86.
„ Joh. III. 7.
Schnorr, J. II. 238—251. 264—271.
Scholtz, J. II. 388. III. 316.
Schoenewerk I. 444. 501.
Schönherr III. 398.
Schönleber, G. III. 132. 133.
Schorn, K. II, 455—456. III. 21.
Schott, W. III. 451.
Schrader, J. III. 140—144.
Schreiber, B. III. 398.
Schrödl, N. III. 190.
Schrödter, A. II. 432—435.
Schubert, F. II. 479.
Schuler, C. III. 439.
Schulten, A. II. 404.
Schultheiss, C. III. 114.
Schulz-Briesen, E. III. 307.
Schulz, K. Fr. II. 482.
Schuster, B. A. II. 388.
Schützenberger I. 282.
Schwanthaler, L. III. 465—467.
Schwechten, F. III. 367.
Schwind, M. v. II. 326—339.
Schweinitz, R. III. 412.
Scott, G. III. 400.
Sédille I. 401.
Seel, A. III. 314.
Ségé I. 369. 490.
Seidl, G. III. 382.
Seiler, C. III. 107.
Seitz, A. III. 105.
„ R. III. 82.
Sell, Chr. III. 289.
Semper, G. III. 391—397.
Sergell, J. T. II. 106.
Seurre I. 412.
Siegert, A. II. 392. III. 294.
Siemering, R. III. 435—438.
Sigalon I. 62.
Simart I. 417.
Simler F. II. 444.
Sisley I. 338.
Skarbina, F. III. 213—215.
Söborg, P. III. 254.
Sohn, K. II. 362. 383—384.
„ K. d. j. II. 384.
„ W. II. 384.
Soitoux I. 443.
Soller, A. III. 351.
Sommer, O. III. 390.
Sonderland, F. III. 307.
„ J. B. II. 438.
Sondermann, H. III. 307.
Soufflot I. 378.
Soyer I. 239.
Spangenberg, G. III. 175.
„ P. III. 190.
„ L. III. 259.
Speer, III. 357.
Spitzweg. K. II. 330 III. 478.
Stademann, A. III. 134.
Stammann III. 400.
Steffeck, K. II. 482. III. 177.
Steinbrück, E. II. 457—458.
Steinhäuser, K. II. 103.
Steinle, E. II. 255—257.
Steuben I. 137.
Stieler, J. III. 18.
Stier, H. III. 367. 402.
Stilke, H. II. 273.
Stock III. 398.
Stoltenberg-Lerche, V. III. 313.
Strack, H. III. 349—351.
Stuck. F. III. 482—483.
Stübben, J. III. 401.
Stüler, A. III. 343—349.
Sturm, F. III. 249.
Stürmer, K. II. 273. 284.
Suchetet I. 484.
Sylvestre I. 232.
Szerner, W. III. 95.

Tanzi I. 342.
Tassaert III. 404.
Tenerani II. 96.
Teschner, A. II. 479.
Thedy, M. III. 324.
Thiersch, L. III. 135.
Thoma, H. III. 476. 480—482.
Thomas I. 473.
„ A. II. 356.
Thorwaldsen II. 79 ff.
Thumann, P. II. 388. III. 234—236.
Thürmer, J. III. 391.
Tidemand, A. III. 309—311.
Tieck, Fr. 408, 409.
Titz, E. III. 356.
Toberentz, R. III. 460.
Todt, M. III. 107.
Toulmouche I. 283.
Train, I. 401.
Tramer III. 402.
Triqueti, de I. 441.
Tritschler, A. v. III. 385.
Troschel, J. III. 433.
Troyon I. 358 ff.
Truphème I. 473. 501.
Turcan I. 484.
Tüshaus, J. III. 465.

Uechtritz, K. v. III. 451.
Uhde, C. III. 399.
„ F. v. III. 124—128. 476. 485-486.
Ulman, I. 195. 490.
Unger, M. III. 451.
Ungerer, J. III. 473.

Valtrinelle I. 400.
Vaudoyer I. 391.
Vaudremer I. 402.
Vautier, B. II. 441. III. 296—300.
Veit, Ph. II. 60. 237. 241—243. 246. 254—255.
Velten, W. III. 107.
Vernet I. 100 ff.
Veyrassat I. 374.
Vibert I. 372.
Vidal I. 466.
Viel I. 401.
Vien I. 7.
Vigneron I. 50.
Vignon I. 383.
Villevielle I. 371.
Viollet-le-Duc I. 394. 402. 500.
Visconti I. 384.
Vogel, H. III. 281.
„ L. II. 229.
„ K. II. 254.
Voit, A. v. III. 377.
Völcker, F. W. III. 265.
„ G. W. II. 468. III. 265.
Volkhart, W. II. 392.
Vollon I. 346.
Voltz, F. III. 130.
Volz, H. III. 473.
Vorgang, P. III. 254.

Wach, W. II. 445—451.
Waechter, E. II. 62 ff.
Wagenbauer, J. N. II. 18.
Wagmüller, M. III. 471—472.
Wagner, A. III. 82.
„ Th. v. II. 78.
„ J. M. II. 99.
Walger, H. III. 410.
Wallot, P. III. 369.
Walter, C. III. 386.
Warth, O. III. 389.
Warthmüller, R. III. 231.
Watelet I. 63.
Watelin I. 371.
Watteau I. 4.
Watter, J. III. 90.
Weber, Aug. II. 406.
Weichhardt III. 399.
Weidner III. 398.
Weigle III. 385.
Weinbrenner II. 8.
Weissbach, K. III. 398.
Weisse III. 398.
Weltzien, v. III. 357.
Wenglein, J. III. 132.
Werner, F. III. 212.
„ A. v. III. 224—231.
Weyer III. 401.
Wicar I. 37.
Wichmann, L. III. 408. 409.
„ K. III. 409.
Widnmann, M. III. 469.
Wiegmann, M. II. 385.
Wieschebrink, F. II. 442.
Wiese, M. III. 438.
Wilberg, Chr. III. 261—262.
Wille, A. v. II. 407.
Willroider, L. III. 134.
Willers, E. II. 171.
Wimmel, Arch. III. 400.
Wintergerst, J. II. 229.
Winterhalter, F. X. III. 19.
Wislicenus, H. III. 317—318.
Wisnieski, O. III. 243.
Wittich, H. II. 479.
Wittig, A. III. 464—465.
Wolf, Arch. III. 400.
Wolff, Alb. III. 425. 429—431.
„ Emil II. 96.
„ Fr. III. 355. 364. 367.
„ Wilh. III. 432—433.
Wolffenstein III. 367.
Wopfner, J. III. 75.
Worms I. 373.
Wredow, A. III. 433.

Xylander, W. III. 129.

Yon I. 371.
Yvon I. 206. 500.

Zanth, W. III. 383.
Zeissig, J. III. 399.
Ziebland, G. F. III. 377.
Ziegler I. 96.
Ziem I. 369
Zimmermann, Cl. II. 283.
„ E. III. 117.
„ R. S. III. 117.
„ R. III. 131.
„ Arch. III. 400.
Zitek, J. III. 399.
Zopff, C. III. 398.
Zügel, H. III. 97.
Zumpe, A. III. 398.

E: Kapstein, Sayduuh Berlin

Bayerische Staatsbi Mün

3/96

H. Heinrich
84056 Rottenburg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Rosenberg, Adolf

Geschichte der Modernen Kunst

Bd.: 3,2

Leipzig 1894

4 Art. 335 h-3,2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11471441-9